STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 6 (50), 20

Numéro dédié à l'anniversaire de 150 ans l'Academie Roumanie

Sommaire

CHRONIQUE ET VIE SCIENTIFIQUE

COMPTES RENDUS

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 6 (50)

Number dedicated to the Romanian Academy's 150th Anniversary

Summary

STUDII ŞI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

ARTĂ PLASTICĂ, SERIE NOUĂ

TOMUL 6 (50), 2016

Număr dedicat aniversării Academiei Române la 150 de ani

Sumar

DINASTICUL FANARIOT ȘI ARHITECTURA SA DISPĂRUTĂ

de RĂZVAN THEODORESCU

Résumé

Le principe dynastique, la succession dans une même famille et les règnes parallèles font le sujet de cette étude. Pendant la première partie du XVIII[e] siècle, les clans des Mavrocordatos et Ghyka, poussés par le désir de créer de nouvelles dynasties, ont dressé des fondations. Les Mavrocordatos fondèrent la grande église du monastère disparu de Văcăreşti, qui, par la richesse de la décoration sculptée du portail, des colonnes et des chapiteaux néo-corinthiens, mais surtout par l'aspect du pronaos, reprenait le plan du catholicon de Hurezi, plan dû, à son tour, par l'aspect et par le sens dynastique, à la troisième chambre liturgique devenue nécropole voïvodale dans l'église du monastère d'Argeş de Neagoe Basarab (début du XVI[e] siècle), créatrice d'une tradition continuée par d'autres princes valaques, à l'église du monastère de la Trinité de Bucarest des Mihnesti, à l'église métropolitaine de Constantin Serban, milieu du XVII[e] siècle, à l'église du monastère Cotroceni de Serban Cantacuzène, fin du XVII[e] siècle, enfin, à l'église du monastère Hurezi et l'église bucarestoise St.Georges le Nouveau de Constantin Brancovan. C'est ainsi que la grande église de Văcăresti fermait, après deux siècles, une suite de monuments princiers valaques qui, par leurs majestueux narthex, transformés en véritables mausolées, confirmaient, à chaque début de règne ambitieux, les espoirs de créer des dynasties de l'époque de la Turcocratie de «nouveaux Basarab», continués par les Cantacuzènes, les Brancovans et les Mavrocordatos.

Le bilan de cette recherche est surtout représenté par l'existence certaine des tendances dynastiques au siècle phanariote, reflétées surtout par des témoignanges épigraphiques et dans des chroniques plutôt que par les témoignages architectoniques, plus sommaires et souvent sous le signe de l'hypothèse.

Aucun des monuments dynastiques phanariotes n'a été conservé comme tel, l'église de Văcăreşti et celle de Pantelimon, démolies, l'église de St. Spyridon le Nouveau, entièrement transformée. Tout ce que nous savons ou supposons sur ces nécropoles c'est qu'elles appartiennent à un chapitre d'architecture dynastique, valaque surtout, des deux siècles précédents, tout comme, entre 1716-1821, les attitudes monarchiques d'après 1500 continuaient dans le cadre d'une réalité essentielle et spécifique de l'histoire roumaine: l'État.

Keywords: *dynastic fanariot monuments; demolished monasteries and churches; Romanian old architecture.*

Principiul dinastic care a fost un element statornic al statalității românești în veacurile XVI și XVII – de la Neagoe Basarab și Mihnești, la Cantacuzini și Constantin Brâncoveanu – nu a lipsit din veacul fanariot, epocă a numeroase domnii efemere, dar în care nu au fost absente încercări de închegare, prin domnii ereditare, a unor succesiuni dinastice, mai cu seamă în prima jumătate a secolului al XVIII-lea și în legătură cu neamurile înrudite Mavrocordat și Ghica (parțial și Racoviță)[1]. Au existat atunci principi care au schițat asemenea încercări în registrul autorității autocrate: Nicolae Mavrocordat, domn de trei ori în Țara Românească și în Moldova, murea în scaun în septembrie 1730, succesorul său imediat, la Bucureşti, fiind fiul Constantin, cârmuitor de opt ori în principate; la fel ruda sa Grigore al II-lea Ghica, domnind de șase ori, a fost urmat, în august 1752, tot pe malul Dâmboviței, de fiul său Matei, în timp ce Constantin Racoviță, domnind de patru ori, era urmat la moartea sa, în 1764, de fiul său Ștefan, iar Scarlat Ghica, voievod de trei ori, era urmat în scaunul muntean, în decembrie 1766, de fiul său Alexandru Scarlat.

Succesiunea în sânul aceleiași familii este o altă fațetă a acestei împrejurări istorice. Este cazul lui Ioan Teodor Calimachi care ceda scaunul moldovenesc, în primăvara anului 1761, fiului său Grigore, fără investitură stambuliotă obișnuită, dar cu acordul sultanului, ceea ce contemporanii nu au lipsit a remarca, de vreme ce slujbașul domnesc Gheorgachi, în condica alcătuită la porunca lui Grigore vodă însuși, a istorisit cum sultanul Mustafa al III-lea a vrut, în chip neobișnuit – „care n-au fostu obicinuitu, nici s-au întâmplat la

[1] Pentru aceasta R. Theodorescu, *Civilizația românilor între medieval și modern. Orizontul imaginii (1550–1800)*, II, Bucureşti, 1987, p. 158–159; idem, *Dynastique et éphémère dans les architectures roumaines de l'âge phanariote*, în *South-East Europe – the Ambiguous Definitions of a Space* (ed. R. Theodorescu, L. Conley Barrows), Bucureşti, 2002, p. 77–82; *Istoria Românilor*, VI, Bucureşti, 2002, p. 443.

vreo domnie a vremilor trecute”[2] – să-l răsplătească pe fostul mare dragoman Ioan Calimachi[3] cu acordarea scaunului moldovenesc fiului acestuia: „După trei ani a domnii lui Ioan Theodor voevod, lucrarea dumnăzăştii pronii au adaos o întâmplare ca aceasta, că însuşi prea puternicul înpărat sultanul Mustafa, din năstav dumnăzăescu, vrându să mângâie bătrâneaţile bătrânului Ioan voevod pentru slujbile sale, au poroncitu de s-au datu domniia Moldovei fiiului său celui mai mare, Grigorie vodă"[4], chiar tatăl aşezându-şi vlăstarul în scaun (nu au trecut sub tăcere momentul nici cronicarii Ion Canta şi Ianache Kogălniceanu[5]).

Un alt caz de asemenea succesiune este cel al Ghiculeştilor în Ţara Românească a anilor 1765–1769 cu Scarlat, Alexandru Scarlat şi Grigore al III-lea – cel care avea să moară ca martir, la Iaşi, după mai puţin de un deceniu –, adăugând faptul că, în cazul membrilor acestui neam arvanit prezent, deopotrivă, la Iaşi şi la Bucureşti (incluzându-i aşadar şi pe Ghiculeştii moldoveni care sunt Sulgearoglu!) ei au domnit aici timp de două secole, de la 1658 la 1856, de la fosta capuchehaie Gheorghe Ghica la Grigore Alexandru Ghica, predecesorul lui Cuza.

În fine, ne putem gândi aici şi la cazul domniilor paralele, la Bucureşti şi la Iaşi, a principilor din aceeaşi familie: cazul Mavrocordaţilor, Ioan al II-lea şi Constantin, în 1744–1747, cele ale unor Alexandru şi Mihail Suţu în 1819–1821.

Trebuie spus că existenţa unui model princiar prin excelenţă, cel al lui Constantin Brâncoveanu[6] care a deschis veacul al XVIII-lea la sud de Carpaţi, nu a fost lipsită de consecinţe pentru societatea valahă.

Mai înainte ca acest model să fie imitat la nivelul boiernaşilor, al clerului mijlociu şi al „stării a III-a” cu popi, cupeţi şi meşteşugari, mai ales după 1750, într-un timp când – ne spune un hrisov moldovenesc din 15 iulie 1764 al lui Grigore al III-lea Ghica – „se înmulţesc bisericile şi paraclisurile cele proaste”[7], acţiunea sa a fost evidentă în mecenatul din prima parte, relativ stabilă, a secolului al XVIII-lea, sesizabil îndeobşte în capitalele principatelor şi exercitat cu autoritate de clanurile fanariote, în primul rând Mavrocordat şi Ghica, primele neamuri venite din Fanar, înrudite cu familiile domneşti şi boiereşti din cele două ţări române şi în tradiţia unor domnii din veacul anterior. Erau clanuri care, dorind crearea unor noi dinastii, înălţau ctitorii ce trebuiau să fie expresia vizuală majoră a unor asemenea năzuinţe. În context voi adăuga că rămâne o simplă prejudecată enunţul unui mai vechi tratat academic potrivit căruia „domnii fanarioţi … se arătau foarte puţin doritori să cheltuiască sume importante pentru construirea de edificii religioase”[8].

În cazul Mavrocordaţilor, biserica mare a mânăstirii Văcăreşti (Fig. 1) – demolată în chip samavolnic acum mai bine de un sfert de secol[9] – relua, între 1716 şi 1722[10], prin bogăţia decoraţiei cioplite, a portalului, a coloanelor şi a capitelurilor neocorintice (Fig. 2), dar mai ales prin aspectul pronaosului (Fig. 3), planul catoliconului de la Hurezi (Fig. 4); un plan îndatorat, la rându-i, prin aspect şi prin sens dinastic celei de a treia încăperi liturgice devenite necropolă voievodală din biserica mânăstirii Argeşului (Fig. 5) a lui Neagoe Basarab de la începutul secolului al XVI – lea, creatoare a unei tradiţii continuate de alţi domni munteni, la biserica mânăstirii Sf. Treime din Bucureşti a Mihneştilor (Fig. 6) la sfârşitul aceluiaşi veac, la biserica metropolitană de pe „dealul podgorenilor” a lui Constantin vodă Şerban (Fig. 7) la mijlocul secolului al XVII-lea, la biserica mânăstirii Cotroceni a lui Şerban Cantacuzino (Fig. 8) spre sfârşitul aceluiaşi secol, în fine, la biserica mânăstirii Hurezi şi la biserica bucureşteană Sf. Gheorghe Nou ale lui Constantin vodă Brâncoveanu.

În acest fel biserica mare de la Văcăreşti încheia, după două secole, un şir de monumente princiare valahe care prin nartexurile lor majestuoase transformate în autentice mausolee – am dezvoltat această observaţie în altă parte[11], pe urma unei descoperiri notabile de acum aproape o jumătate de secol a lui Emil Lăzărescu – confirmau, la fiecare început de domnie ambiţioasă, năzuinţele monarhice şi dinastice din epoca Turcocraţiei, ale „noilor Basarabi” continuaţi de Cantacuzini, de Brâncoveni şi de Mavrocordaţi.

[2] *Literatura românească de ceremonial. Condica lui Gheorgachi*, 1762, ed. D. Simonescu, Bucureşti, 1939, p. 271.
[3] *Ibidem*, p. 82.
[4] Vezi supra nota 2.
[5] Vezi supra nota 3.
[6] R. Theodorescu, *Constantin Brâncoveanu, un model princiar în* „Academica”, 8-9, 2014, p. 23–25.
[7] Apud N. Iorga, *Domnii fanarioţi şi ctitoriile* în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXII, 1929, p. 90.
[8] *Istoria artelor plastice în România,* II, Bucureşti, 1970, p. 57 (chiar dacă referinţa e la perioada de după 1730).
[9] *Un sfert de veac de la martiriul unui monument bucureştean, mânăstirea Văcăreşti*, ed. A.B. Todireanu, Bucureşti, 2013.
[10] *Inscripţiile medievale ale României. I. Oraşul Bucureşti*, Bucureşti, 1965, nr. 487, p. 434–435 (inscripţie din septembrie 1722).
[11] R. Theodorescu*, Câţiva „oameni noi”, ctitori medievali*, în *Itinerarii medievale,* Bucureşti, 1979, p. 58–64.



Fig. 1. Bucureşti. Biserica mare a fostei mănăstiri Văcăreşti (demolată).

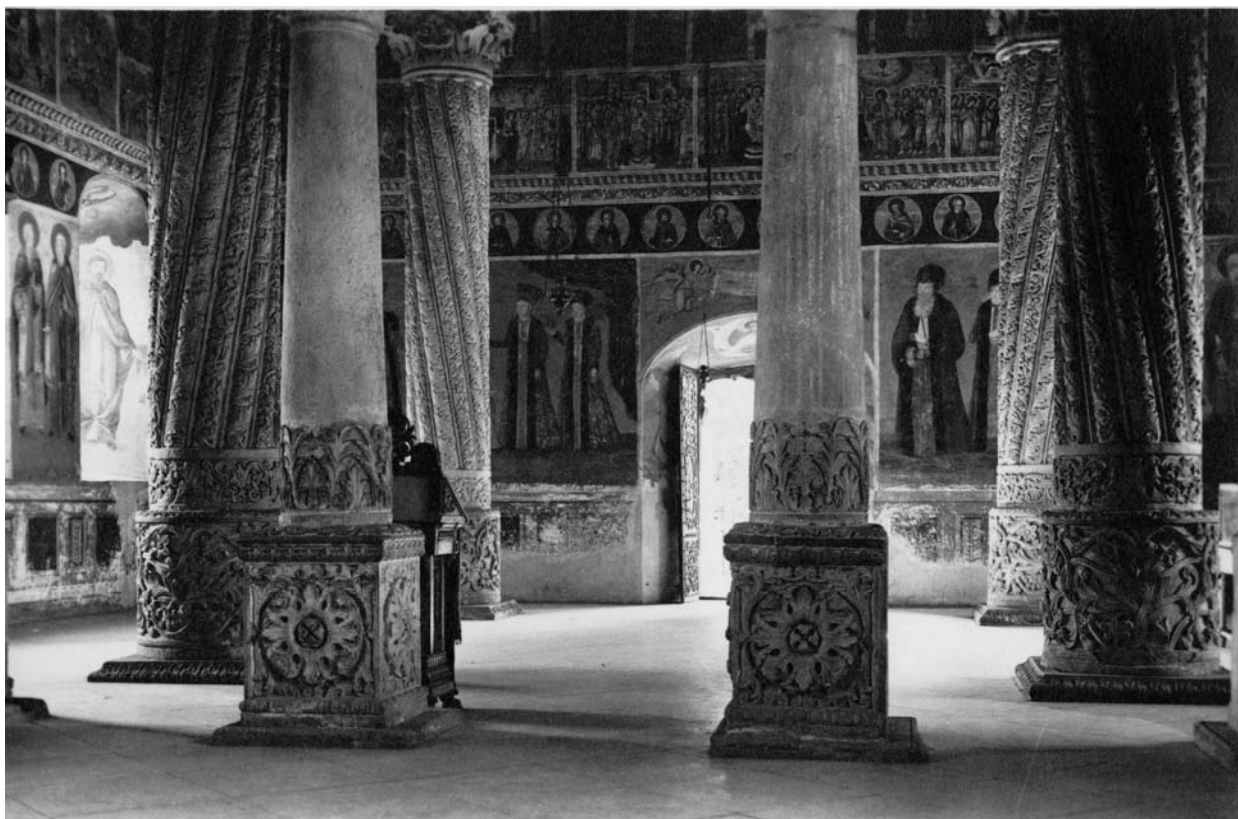


Fig. 2. Bucureşti. Biserica mare a fostei mănăstiri Văcăreşti. Vedere spre pronaos.

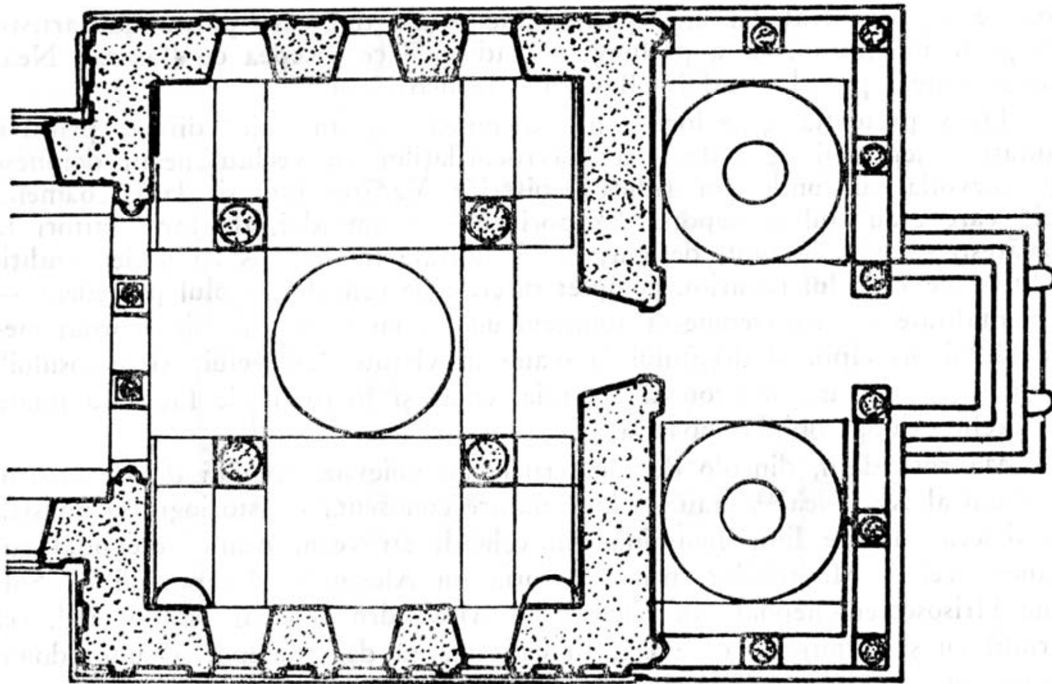


Fig. 3. Bucureşti. Biserica mare a fostei mănăstiri Văcăreşti. Planul pronaosului.

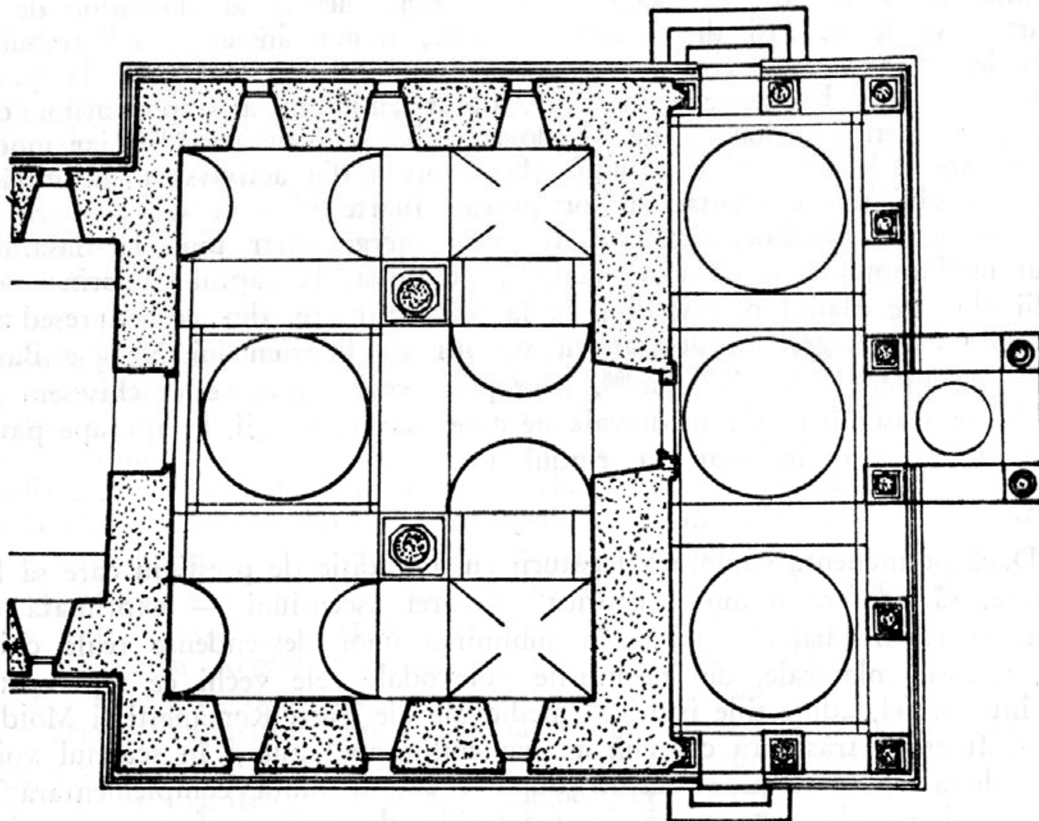


Fig. 4. Hurezi. Biserica mare a mănăstirii. Planul pronaosului.

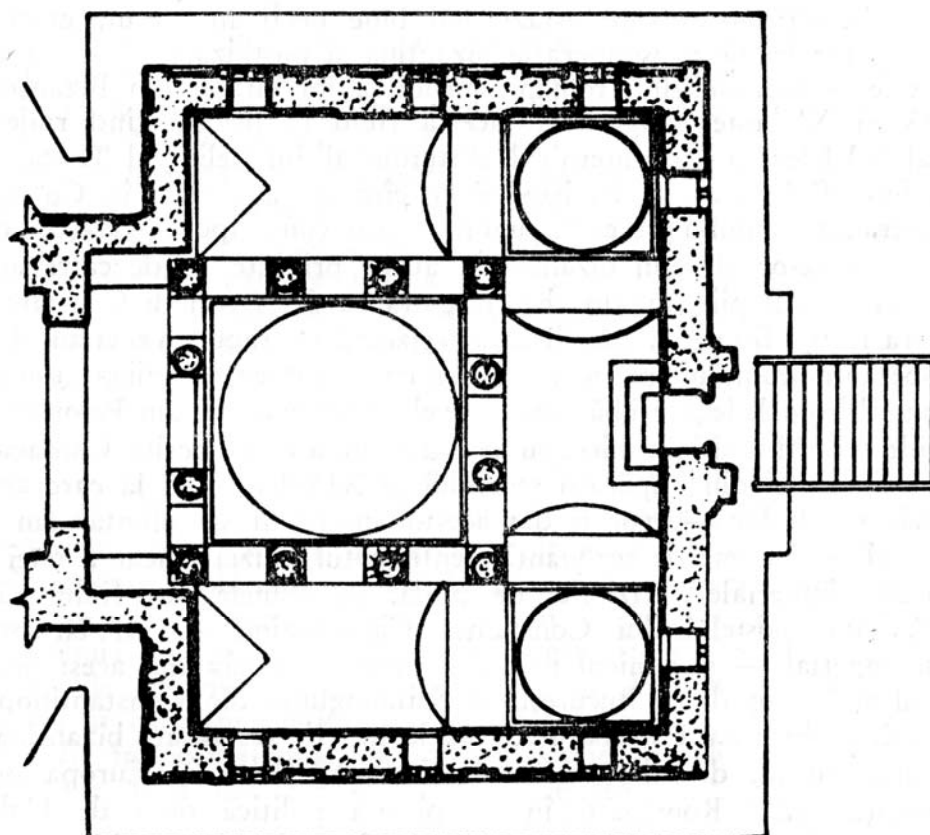


Fig. 5. Curtea de Argeş. Biserica mănăstirii. Planul pronaosului.

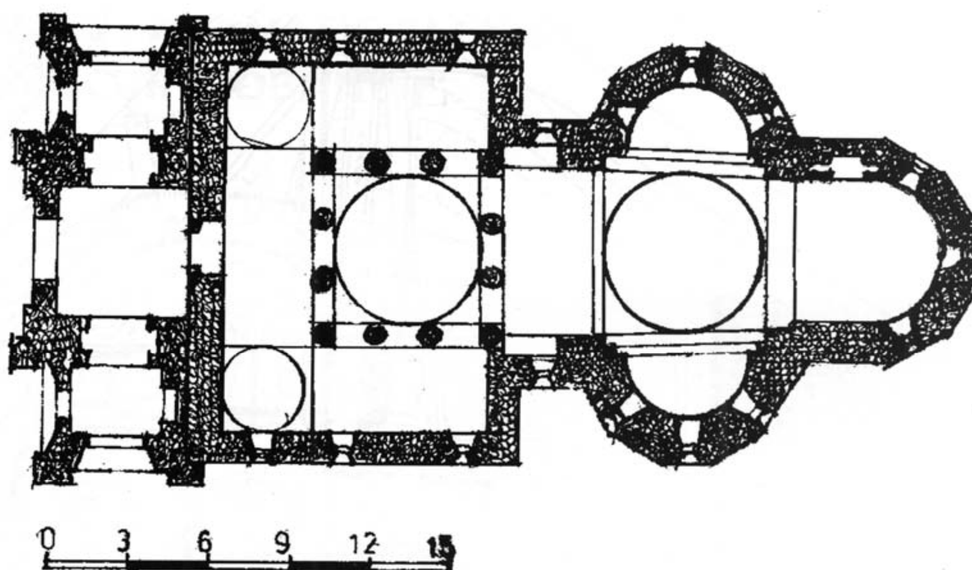


Fig. 6. Bucureşti. Biserica mănăstirii Sf. Treime (Radu Vodă). Plan.

Este evident faptul că, în mod direct, domnul cărturar Nicolae Mavrocordat a dorit să dea, la intrarea de miazăzi a Bucureştilor, o adevărată replică aşezământului abia încheiat în Vâlcea de voievodul Constantin Brâncoveanu, printr-un ansamblu, iarăşi monahal, plin de măreție, de o absolută simetrie, dominat de un sanctuar unde descoperi epigonismul în racordul, mai curând rece, al părților sale monumentale.

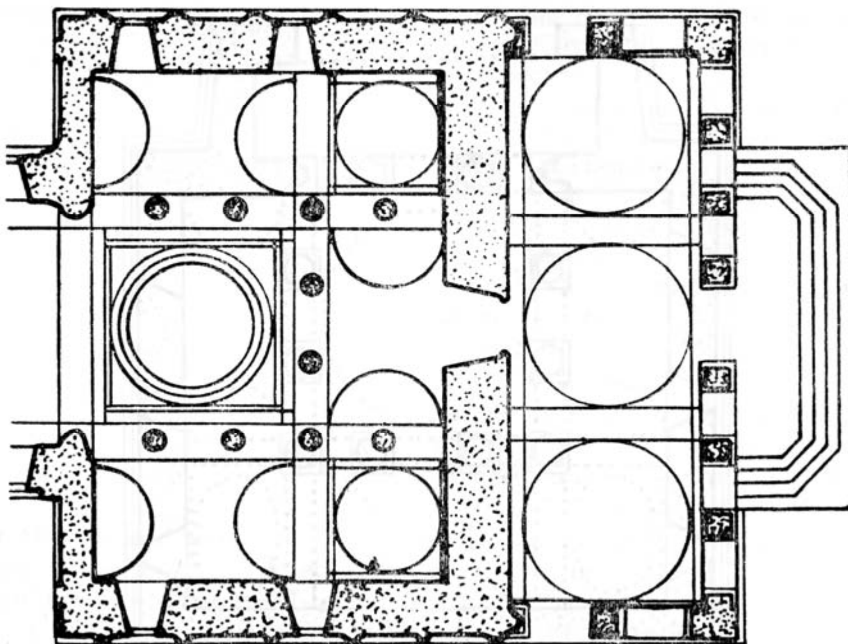


Fig. 7. Bucureşti. Biserica fostei mitropolii (a Patriarhiei). Planul pronaosului.

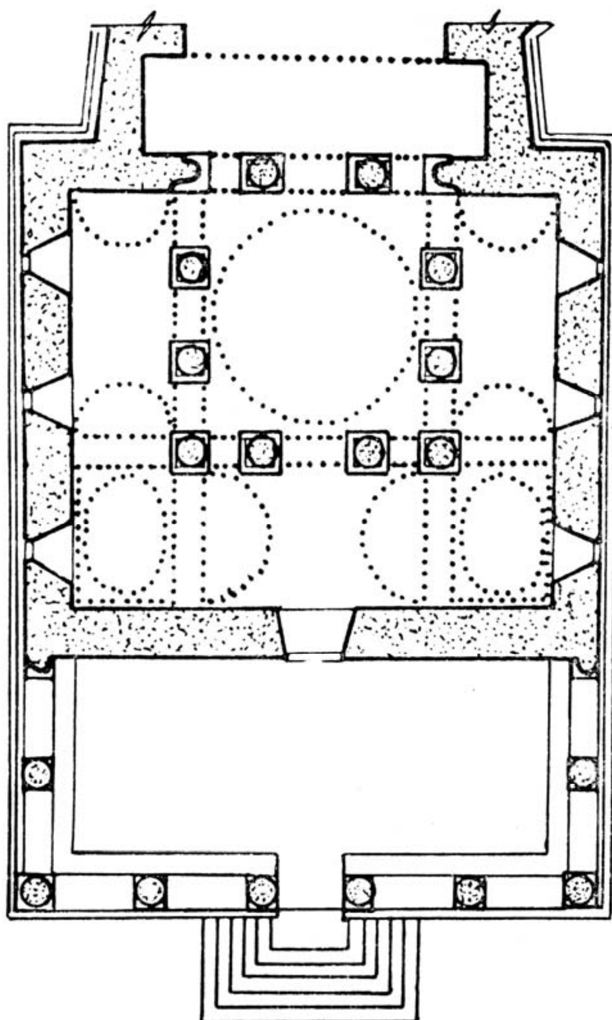


Fig. 8. Bucureşti. Biserica fostei mănăstiri Cotroceni. Planul pronaosului.

Poate fi menționat de asemenea aici paraclisul mânăstirii (Fig. 9) cu noutatea manieristă a fusurilor de coloane din pridvor, decorate cu solzi amintind parcă trunchiuri de palmier – ridicat în august 1736 de voievodul Constantin Mavrocordat, „fiu de patru ori încoronat al unui tată de patru ori încoronat", „fiul și moștenitorul tronului (diádohoshronou)"[12] potrivit inscripției votive grecești puse de ispravnicul – egumen Anania de Bethleem. Acest „moștenitor al tronului" era el însuși un ctitor cunoscut, căci unsprezece ani mai târziu, în 1747, el va înălța pentru patriarhatul Antiohiei mica biserică bucureșteană cu inscripție votivă (Fig. 10) greacă și siriană, a Sf. Spiridon[13], zis „cel Vechi" pentru a o diferenția de ctitoria celeilalte dinastii protofanariote, cea a Ghiculeștilor.

Împrejurarea că biserica monastică de la Văcărești, necropolă a ctitorului, a fost începută în primăvara lui 1716, câteva luni după urcarea în scaun a principelui Nicolae și interpreta tipul arhitectonic al ctitoriilor brâncovenești din Vâlcea, de la Hurezi și din București, de la Sf. Gheorghe Nou, cu deja menționatele sugestii inițial argeșene, ne indică felul în care ultimul edificiu al vechii arhitecturi ecleziale din Țara Românească – admirat de străini ca un triumf al artei ortodoxe („la plus belle que je conoisse aux Grecs", scria călătorul francez Jean Claude Flachat, artist și negustor[14], „associé de l'Académie des Sciences, Belles Lettres et Arts de Lyon") – exprima dorința ctitorului de a fi asimilat vechii tradiții dinastice a țării, într-un climat nou, româno-levantin și în ceea ce Iorga numise cândva „această monarhie de imitație bizantino-otomană"[15]. Mavrocordații, dincolo de înrudirea cu domnii români de la sfârșitul secolului al XVII-lea[16] erau, se știe, descendenți din Bogdănești, prin mama lui Nicolae Mavrocordat, Sultana Hrisoscoleu, nepoată a ultimului „mușatin", Alexandru Iliaș, care a domnit în ambele țări române după 1600.



Fig. 9. București. Vedere spre paraclisul (demolat) al fostei mănăstiri Văcărești.

[12] *Inscripțiile…*, nr. 498, p. 440–441. Foarte sugestiv, Constantin Rezachevici vorbește despre „o adevărată domnie continuă în țările române extracarpatice" a lui Constantin vodă începând cu 1730 (*Cronologia critică a domnilor din Țara Românească și Moldova* , I, București, 2001, p. 37).

[13] *Inscripțiile…*, nr. 458, p. 394–395; cf. N. Iorga*, O biserică siriană în București*, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XXII, 1929, p. 97–100.

[14] Idem, *Călătoria lui Flachat*, în *Știri noui despre biblioteca Mavrocordaților și despre vieața muntenească în timpul lui Constantin vodă Mavrocordat* în *Academia Română*. *Memoriile Secțiunii Istorice,* 6, București, 1927, p. 140, p. 166.

[15] *Istoria românilor. VII. Reformatorii*, București, 1938, p. 83.

[16] A. A. C. Stourdza, *L'Europe orientale et le rôle historique des Mavrocordatos*. *1660–1830*, Paris, 1913, p. 46.



Fig. 10. Bucureşti. Biserica Sf. Spiridon Vechi. Pisanie.

În calitatea sa de strănepot al acestui voievod care scobora, la rându-i, din dinaștii moldoveni ai secolului al XVI-lea și în calitatea sa de descendent, prin tatăl său Alexandru Exaporitul, din Roxanda Scarlati, văduva unuia dintre ultimii domni ai dinastiei medievale a Basarabilor munteni, domnind și el în cele două țări – este vorba de Alexandru Coconul, fiu al lui Radu vodă Mihnea care, aidoma lui Alexandru Iliaș și, mai târziu, Mavrocordaților, domnise la Iași și la București[17], ceea ce piatra funerară din 3 septembrie 1730 a lui Nicolae vodă de la Văcărești nu uita să menționeze în grecește („al cărui neam vestit e din Scarlati")[18] – primul cârmuitor fanariot avea mai multe argumente pentru a-și afirma legitimitatea dinastică. Acest cărturar rafinat era aproape obsedat – ca și modelul său Constantin Brâncoveanu, ca și urmașul său, celălalt Constantin – de argumentul genealogic vizualizat prin arhitectură și proclamat în manuscrise[19].

Avea toate motivele și tot interesul a se considera el însuși, la începutul veacului al XVIII-lea, moștenitor legiuit al vechilor voievozi din cele două principate, domnind asemenea lor, la București și la Iași, de-a lungul a două decenii, de la 1709 la 1730. Era văzut ca atare, de altfel, în mediile românești și străine, ca și fiul său domnind cu intermitențe în Moldova și în Țara Românească, aproape patruzeci de ani, de la 1730 la 1769. Avem drept mărturie fie inscripția paraclisului mitropoliei din București, construit în 1723, ornat de o luxuriantă decorație în piatră, ecou al marelui șantier, abia încheiat, de la Văcărești – unde vodă Nicolae e amintit, în elină, ca „mlădiță a stăpânitorilor din vechime ai vestitelor domnii ale Moldovei și Țării Românești"[20]-, fie opinia abatelui Desfontaines care, dedicând principelui Constantin o traducere a unei opere clasice, îl socotea, dincolo de inevitabile confuzii istorice și genealogice, „un précieux rejeton de Bogdan et de Dragos, Princes de Valachie et de Moldavie dans le milieu du quatorzième siècle dont la glorieuse postérité a toujours régi ces grandes provinces sans aucune interruption".[21]

Aidoma primilor doi Mavrocordați a căror descendență domnească acoperă, fragmentar, întregul veac fanariot în Moldova, cu Ioan al II-lea, Alexandru I Delibey și Alexandru al II-lea Firaris, cealaltă familie levantină, cea a Ghiculeștilor, a încercat de asemenea, la o scară mai redusă, e drept, să sublinieze prin arhitectura eclezială năzuințele sale dinastice.

---

[17] R. Theodorescu, *op. cit.,* p. 87, nota 185.

[18] *Inscripțiile* …, nr. 489, p. 436–437.

[19] R. Theodorescu, *op. cit*., p. 87–88, nota 187.

[20] *Inscripțiile*…, nr. 237, p. 300–301.

[21] Apud A. A. C. Stourdza*, op. cit.* , p. 186. O preocupare genealogică privind întreaga descendență voievodală a Moldovei dovedea, în 1743, Constantin Mavrocordat atunci când comanda pictorului genevez Jean Etienne Liotard portretele domnilor ce-l precedaseră (vezi R. Niculescu, *Jean Etienne Lietard á Jassy 1742*–1743, în Genava, XXX, 1982, p. 148; cf. R. Theodorescu*, op. cit*., p. 88, nota 187, cu bibliografie).

Descendenți a doi domni de origine balcanică dinainte de 1700 – Gheorghe și Grigore Ghica –, Grigore al II-lea Ghica mai ales, Scarlat și Alexandru Scarlat au construit biserici de familie devenite, uneori, necropole dinastice. Este cazul principalului lăcaș al mânăstirii Pantelimon (Fig. 11) – la porțile Bucureștilor, ca și Văcăreștii Mavrocordaților –, „ frumoasa și minunata biserică" (Fig. 12) amintită ca atare de „Cronica Ghiculeștilor"[22] și datorată, în 1750, lui Grigore al II-lea[23] care avea să se îngroape aici, în 1754, într-un sarcofag (Fig. 13) decorat cu motive fitomorfe de bună tradiție brâncovenească[24], după ce-și împodobise ctitoria cu un portal iarăși de inspirație brâncovenească (Fig. 14), foarte barocizat, purtând stema acestui neam ce devenea ilustru. Unită printr-un destin funest cu necropola de la Văcărești a familiei înrudite și rivale a Mavrocordaților, biserica de plan dreptunghiular, cu altar poligonal de la Pantelimon a fost și ea distrusă prin voința absurdă a unui regim totalitar acum câteva decenii, după ce fusese sever modificată înainte de 1813[25].

Puțin mai târziu, începută de fiul lui Grigore al II-lea, Scarlat vodă Ghica (1765–1766) și sfârșită în septembrie 1768 de fiul acestuia Alexandru Scarlat Ghica– cel numit, în grecește, pe lespedea funerară (Fig. 15) de marmură din 2 decembrie 1766, aflată în pronaosul actual (Fig. 16), a tatălui său „din marea stirpe a Ghiculeștilor", „slăvitul său fiu și moștenitorul domniei"[26] –, biserica monastică bucureșteană cu hramul Sf. Spiridon (sacrul protector al neamului ghiculesc), știută ca biserică Sf. Spiridon „din laturea Bucureștilor" a fost înălțată în isprăvnicia încă tânărului cămăraș devenit vestitul poet Ienăchiță Văcărescu, cel ce-și avea aici zugrăvit și portretul[27]. Lăcașul a fost dărâmat după 1838 și refăcut (Fig. 17) – „din temelie" spune inscripția actuală (Fig. 18) – în 1852–1858, într-un stil eclectic ce apare într-un desen al lui Félix Thorigny și într-o acuarelă a lui Carl Johann Meyer[28], stil sever criticat de călătorul-artist Auguste Dieudonné Lancelot[29] și de cărturari autohtoni avizați, precum Alexandru Odobescu care îl socotea asemenea unui „templu de cofetărie"[30].

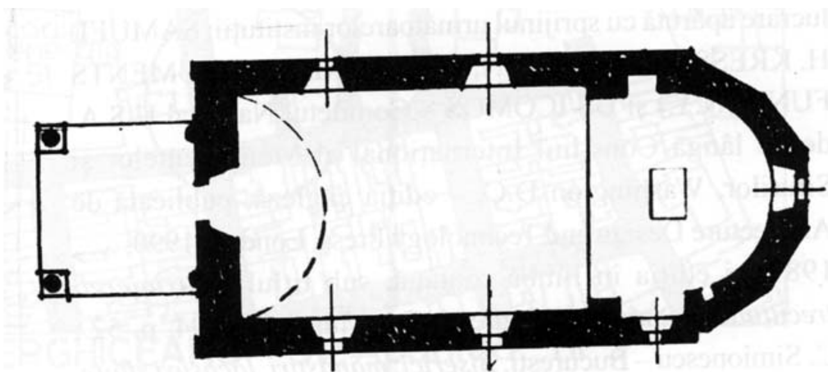


Fig. 11. București. Biserica fostei mănăstiri Pantelimon. Plan.

[22] *Cronica Ghiculeștilor. Istoria Moldovei între anii 1695–1754,* ed. N. Camariano, A. Camariano-Cioran, București, 1965, p. 619.

[23] *Inscripțiile…*, nr. 392, p. 383. Vezi si R. Ciuceanu, *Autocrație și naționalism. Destinul unei dinastii*, București, 2001, p. 233–236, p. 299–336.

[24] N. Ghika-Budești, *Evoluția arhitecturii în Moldova și Oltenia. IV. Noul stil românesc din veacul al XVIII-lea,* București, 1936, p. 106, fig. 914; cf. N. Iorga, *Cea d'intâia visită domnească la monumentele istorice și opera lui Grigore Matei-Vodă Ghica* în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice*, XIX, 1926, p. 144, fig. 2. Tot în această necropolă domnească s-a ridicat mausoleul neo-clasic al luiAlexandru vodă Ghica domn al Munteniei în 1834–1842, apoi caimacam după vodă Știrbei, între 1856–1858. Trebuie remarcat aici că Ghiculeștii mai aveau și alte necropole: fratele acestui Alexandru vodă Ghica, Grigore al IV-lea avea să fie îngropat în ctitoria de la Teiul Doamnei, ca și patru dintre fiii săi, în timp ce alți doi frați, Mihail și Costache s-au înhumat la mânăstirea Sărindar, acolo unde-și dormea somnul de veci tatăl celor doi principi valahi din epoca post-fanariotă, marele ban Dimitrie Ghica, fratele lui Grigore al III-lea și al Ecaterinei Sulgearoglu (vezi tabela genealogică 'Ghica', anexă la *Istoria românilor*, VII, 1, București, 2003).

[25] N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 240

[26] *Inscripțiile…*, nr. 406, p. 390.

[27] Al. Odobescu, *Mihnea Vodă cel Rău. Doamna Chiajna. Moții. Curcanii. Poeții Văcărești*, ed. a II-a, ed. N. Mihăescu, București, 1943, p. 195; vezi și D. Caselli, *Biserica și mahalaua Sf. Spiridon Nou,* în *Gazeta municipală*, III, nr. 147, 1934, p. 2.

[28] *Ibidem*, *loc. cit.*; idem, *Cum au fost Bucureștii odinioară*, București, 1935, pl. II; *Bucureștii vechi*, București, *1936*, pl. VIII.

[29] N. Stoicescu, *op. cit*., p. 297–298.

[30] Al. Odobescu, *loc. cit*., Cunoscutul scriitor – arheolog mai scria: „orice român trebuie să privească cu mâhnire pierderea stilului de arhitectură bizantină naționalistă la noi, și destrucțiunea vechilor portreturi și inscripțiuni, ce se fac pe toată ziua cu reclădirea bisericilor" (*ibidem*, nota 3).



Fig. 12. Bucureşti. Biserica fostei mănăstiri Pantelimon. Intrare.

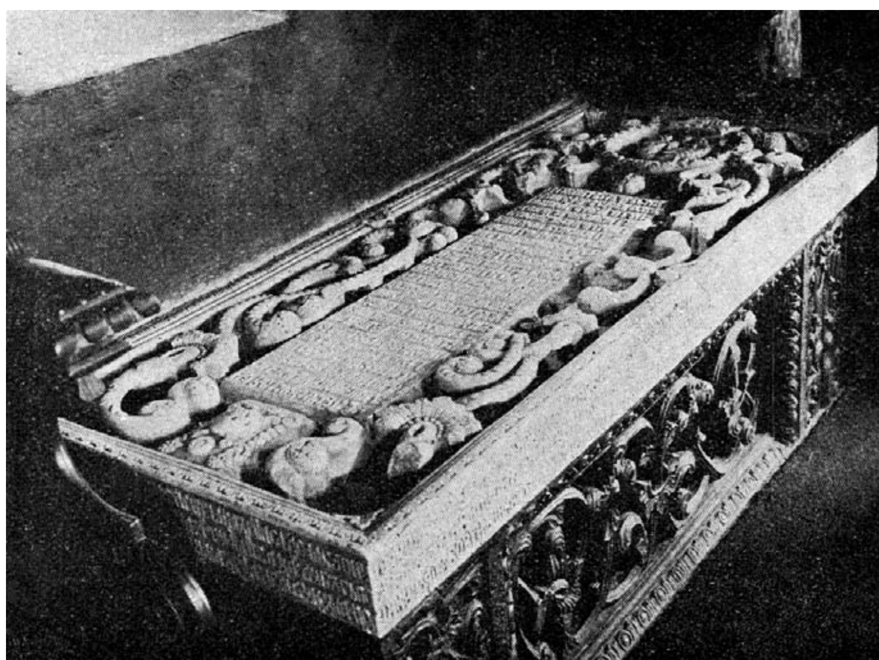


Fig. 13. Bucureşti. Biserica fostei mănăstiri Pantelimon. Sarcofagul lui Grigore al II-lea Ghica (azi, la mănăstirea Brâncoveni).



Fig. 14. Bucureşti. Biserica fostei mănăstiri Pantelimon. Portal (azi, la mănăstirea Brâncoveni).

Lipsiți de argumente spre a comenta un monument dispărut pentru care nu avem date planimetrice sau volumetrice, nu avem urme arheologice, nici mărturii iconografice[31] putem afirma doar că voința monarhică

[31] Va fi fost această importantă ctitorie ghiculească una de plan dreptunghiular – cum fusese anterior cea de la Pantelimon și cum avea să fie lăcașul dintr-a doua jumătate a secolului al XIX-lea, rămas până acum cel mai impozant din capitala României – sau una trilobată cu pronaos lărgit precum învecinatele și mai vechile biserici, cea zisă a Radului Vodă, cea devenită metropolitană și cea a Sf. Gheorghe Nou? Nu o vom ști, probabil, niciodată, deși prezența în nartex a mormântului ctitorului primei biserici din secolul al XVIII-lea ne conduce spre ipoteza păstrării vechiului plan la lăcașul de secol XIX. Ceea ce știm este că vechiul lăcaș „cădea în ruinuri" și că – o spune Barbu Știrbei în hrisovul din 20 septembrie 1852 pentru noua biserică cu hramul Sf. Spiridon și Sf. Visarion din „mahalaoa Sloboziei" – „chibzuire… s-au făcut de a se reclădi din temelie", drept care „am poruncit a se restaura din temelie și a i se da o mai mare întindere, și o formă de arhitectură mai regulată din ceia ce au fost clădirile cele vechi" (*Vestitorul românesc*, 24 septembrie 1852, p. 301). Mulțumesc domnului Emanuel Bădescu pentru discuțiile avute asupra acestui subiect.

de a avea biserici de familie, capele dinastice – la biserica Sf. Spiridon Nou existând, de fapt, o necropolă a Ghiculeştilor – era pentru ultima oară ilustrată aici, într-o capitală românească a epocii fanariote.

Cu aproape trei decenii în urmă, ocupându-mă de „sensibilităţi şi ctitori din veacul fanariot”[32] mă opream asupra fastului aulic ca parte a civilizaţiei secolului al XVIII-lea şi ca o ilustrare a ceea ce Nicolae Iorga numise „monarhia de imitaţie bizantino – otomană”. Îngăduit fie-mi a încheia cu citarea integrală a paginii atunci scrise[33]: „Corolar al fastului prin care se vizualizează îndeobşte eticheta aulică, ceremonialul el însuşi – implicând o convenţie mult prizată în Europa atâtor incertitudini dinastice[34] – îşi găsise acum fixarea într-un corp unitar unde elementul oriental turcesc precumpănea precum acea deja amintită „Condică ce are întru sine obiceiuri vechi şi nouă a prea înălţaţilor domni” alcătuită de Gheorgachi al doilea logofăt, în 1762, în Iaşii lui Grigore Calimachi, principe amator de fast, ca şi succesorii săi moldavi şi munteni Alexandru Calimachi, Alexandru Ipsilanti, Alexandru Moruzi, Mihai Suţu, pentru care „haina cea înpărătească, ce să chiamă cabaniţă”[35] era şi un reper ideologic, de vreme ce amintea veşmântul sultanului. Fost-a această aplecare pronunţată spre fast şi ceremonial a secolului fanariot doar o prelungire a celei din veacul precedent, doar o baroc târzie nevoie de compensaţie pentru o existenţă precară, presărată cu umilinţe şi perpetuă ameninţare a celor puternici din partea şi mai puternicului Stambul? Sau, cumva, a fost şi o amintire tot mai palidă a unui Bizanţ ce se voia, măcar în registrul ideal, prelungit de principii veniţi din acelaşi loc unde domniseră cândva basileii, înaintaşii sultanilor? Căci ea era în fond şi o parte din valul de bizantinism târziu pe care nu am a-l comenta acum altfel decât surprinzându-i, o dată mai mult, difuza prezenţă în tot ce era imagine tradiţională zugrăvită în biserici de sat şi oraş; în vieţuirea neverosimil de târzie, incongruentă mental cu noua epocă, a pravilei bizantine, cum ar fi cazul hrisovului bucureştean din mai 1768 al lui Alexandru Scarlat Ghica, unul dintre ctitorii de la Sf. Spiridon Nou, cuprinzând reglementări de drept orăşenesc în materie de ctitorie, de spirit aproape burghez, cu referire însă la legislaţia Bizanţului timpuriu şi chiar la un tratat de arhitectură al lui Iulian Ascalonitul din secolul al VI-lea[36]; în ceremoniile domneşti de încoronare descrise de un Gheorgachi, ba chiar, aş fi înclinat să o spun – adăugându-i partea de modernitate a simbolisticii cromatice la mare preţ în Europa prin monarhia restaurată a Bourbonilor –, în chiar reglementările unei interdicţii somptuoare din ianuarie 1817[37] a lui Ioan Caragea stipulând folosirea culorii albe la veşminte doar de către membrii familiei princiare, „numai obrazele cărora le vor fi încredinţate domnii şi oblăduirii de noroade”. Tardiv semn de autocraţie fanariotă, o asemenea reglementare amintind şi de reguli fixe ale Bizanţului defunct aparţinea, ca simplu simptom, unui registru mai larg al secolului al XVIII-lea: cel al unui mic despotism căruia istoricii i-au dat atributul de „luminat”, atunci când au luat în consideraţie normele politice şi intelectuale după care s-au condus principii fanarioţi – în frunte cu Mavrocordaţii – ce continuau parţial, în condiţii cu totul noi ale uneia dintre „Europele periferice”[38], şirul voievozilor cu năzuinţe monarhice din secolul al XVII-lea. Erau acei cârmuitori, efemeri e drept, ce şi-au putut afirma, nu mai puţin, precum cei doi Mavrocordaţi din anii ’80 în Moldova, înaintea Austriei şi Rusiei imperiale, apartenenţa la o familie suverană şi la un imperiu care, fie el şi musulman, nu era mai puţin succesorul ortodoxului Bizanţ[39]”.

Trebuie recunoscut că dacă bilanţul acestei cercetări îl reprezintă existenţa certă a unor tendinţe dinastice în veacul fanariot oglindite, mai ales, de mărturii epigrafice şi cronicăreşti, cele arhitectonice sunt mult mai sumare, stând uneori sub semnul ipotezei (la fel de sumare, adaug, precum cele privind arhitectura de „loisir” a caselor şi foişoarelor pentru „desfătare” şi „priveală” zidite de Mavrocordaţi, de Ghiculeşti mai ales, de neamurile Calimachi, Moruzi sau Ipsilanti, de vodă Mavrogheni şi, după pilda lor, de Ienăchiţă Văcărescu[40]).

Niciun monument dinastic fanariot nu s-a păstrat ca atare, lăcaşurile de la Văcăreşti şi Pantelimon fiind demolate, biserica Sf. Spiridon Nou în întregime şi din temelii transformată.

---

[32] R. Theodorescu, *Civilizaţia...*, p. 120 şi urm.

[33] *Ibidem*, p. 155–156.

[34] J. Starobinski, *L'invention de la liberté. 1700–1789*, Geneva, 1964, p. 14.

[35] *Literatura românească de ceremonial…*, p. 280.

[36] V. Al. Georgescu, *Câteva contribuţii la studiul receptării dreptului bizantin în Ţara Românească şi Moldova (1711–1821)* în *Studii*, 1, 1965, p. 62, p. 65; cf. R. Theodorescu, *Pornind de la un manual de legi,* in *Drumuri către ieri*, Bucureşti, 1992, p. 56–61.

[37] V. A. Urechia, *Societatea sub I.G. Caragea*, (extras), Bucureşti, 1901, p. 137–138.

[38] Conceptul apare la P. Chaumu, *La civilisation de l'Europe des Lumières*, Paris, 1971, p. 43–44, p. 51.

[39] N. Iorga, *Textes postbyzantins,* Bucureşti, 1939, p. 5.

[40] R. Theodorescu, *op. cit.*, p. 136–145.

Nu mai puțin tot ce știm sau bănuim despre necropolele acolo înjghebate se așează în continuarea unui capitol de arhitectură dinastică – mai ales muntenească – din cele două secole precedente, după cum schițarea unor dinastii continua, în răstimpul 1716–1821, atitudinile monarhice de după 1500 în cadrul unei realități esențiale și specifice a istoriei românești: statalitatea.



Fig. 15. București. Biserica Sf. Spiridon Nou. Pronaos. Lespedea funerară a lui Alexandru Scarlat Ghica.



Fig. 16. Bucureşti. Biserica Sf. Spiridon Nou. Pronaos cu spaţiu funerar.

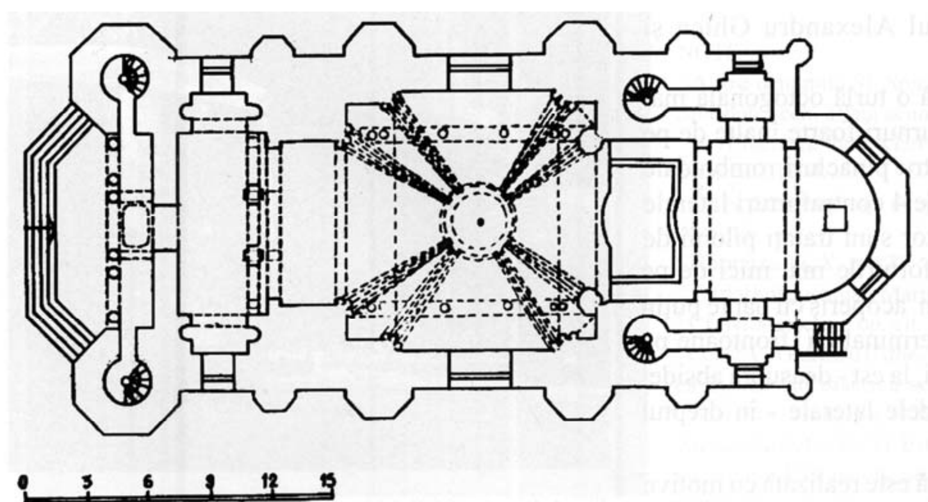


Fig. 17. Bucureşti. Biserica Sf. Spiridon Nou. Plan.



Fig. 18. Bucureşti. Biserica Sf. Spiridon Nou. Inscripţia exterioară.

UN CICLU HAGIOGRAFIC PUȚIN STUDIAT DIN PICTURA EXTERIOARĂ MOLDOVENEASCĂ: *VIAȚA SFÂNTULUI PAHOMIE CEL MARE*

de CONSTANTIN I . CIOBANU

Résumé

Cette recherche porte sur un cycle hagiographique moins étudié de la peinture extérieure moldave: La vie de Saint-Pacôme le Grand. Elle a été poussée par un regret et une perplexité. Le regret fut exprimé par le célèbre byzantinologue français André Grabar dans son étude „Deux images tirées de la Vie de Saint Pachôme”[1]. Il faisait allusion à l'impossibilité de lire l'inscription slave de la dernière scène préservé du cycle de la Vie de Saint-Pacôme de la peinture extérieure de Sucevița. En ce qui concerne la perplexité, ce fut le premier sentiment qui a saisi le soussigné lorsque – grâce aux moyens optiques modernes, inaccessibles au savant français dans les années 60^e^ – 70^e^ du siècle dernier – on a finalement réussi à lire l'inscription en question et il a été constaté qu'en dépit de l'épisode inspiré par la hagiographie pacômienne (il s'agit de la levée par les démons d'une légère feuille de chêne aux moyens des leviers et des poulies afin d'inciter la saint à rire) le nom du personnage en question est Andonie (Antoine) et non pas Pacôme, comme il était précédemment supposé. En plus, cette inscription explicative slavonne a démenti l'une des principales idées de l'article d'André Grabar (basée sur une interprétation insolite du texte slavon de l'hagiographie du saint) – idée – selon laquelle à Sucevița a eu lieu l'inversion du protagoniste qui devait être incité à rire: Pacôme étant substitué par l'un des démons. Les recherches ultérieures ont montré que la dernière scène de la vie de Saint-Pacôme de Sucevița fut inspirée par une scène similaire, peinte environ un demi-siècle plus tôt, en 1547, sur le mur nord de l'église Saint-George du monastère de Voroneț. Il est vrai qu'à Voroneț, cette scène illustre (d'une manière incorrecte !) une séquence de la vie de Saint-Antoine, dont l'hagiographie – comme témoignaient les sources littéraires – ne comprend pas le drôle d'épisode « avec l'élévation de la feuille de chêne ». Cette confusion=fusion dans l'illustration des hagiographies d'Antoine et de Pacôme, nous a incité à examiner en parallèle (et en même temps!) les cycles des vies de ces deux grands champions du monachisme égyptien.

Keywords: *Anthony the Great, exterior painting, fresco, Humor Monastery, iconography, Middle Ages, mural painting, Pachomius the Great, painted churches of northern Moldavia, Sucevița Monastery, Voroneț Monastery.*

Din capul locului, avertizăm cititorul cu privire la faptul că în studiul de față vor fi cercetate în exclusivitate *ciclurile* zugrăvite ale vieții sfântului Pahomie. Aceste cicluri sunt rarisime în pictura creştină (atât ortodoxă cât şi catolică) şi ele nu trebuie confundate cu frecvent întâlnitele imagini ale *Sf. Pahomie solitar* sau ale *Arătării îngerului Sf. Pahomie*. Astfel, în Moldova secolului al XVI-lea *ciclul vieții Sf. Pahomie* s-a păstrat numai în pictura mănăstirilor Humor şi Sucevița (Fig. 1), iar în pictura bulgară avem doar o singură icoană târzie, din anul 1824, a lui Christiu Zahariev, cu patru scene din viața sfântului, repartizate în cele patru colțuri ale câmpului central al icoanei[2] (Fig. 2).

1. Ciclul Vieții Sf. Pahomie de la mănăstirea Humor

La biserica cu hramurile *Adormirea Maicii Domnului* şi *Sfântul Mare Mucenic Gheorghe* a mănăstirii Humor, ciclul vieții Sf. Pahomie este reprezentat în partea răsăriteană a fațadei nordice, în registrele superioare ale spațiului zidului situat între absidele nordică şi estică ale edificiului. Acest ciclu – din care s-au păstrat doar patru scene, dintre care două sunt în mare parte distruse – este flancat, atât la est cât şi la vest, de imensa ierarhie a *Cinului* (altă denumire: *Rugăciunea Tuturor Sfinților*) de pe abside. În pofida acestei intruziuni insolite în cadrul *Cinului*, scenele din viața Sf. Pahomie par să țină de pictura inițială, din anul 1535, a fațadelor.

[1] André Grabar, *Deux images tirées de la Vie de Saint Pachôme*, in „Revue d'égyptologie”, *XXIV*, *Mélanges Michel Malinine*, Paris, 1972, p. 74–79.

[2] Атанас Божков, *Българската Икона*, София, ed. *Български художник*, 1984, p. 299 şi il. 205 de la p. 210.



Fig. 1. Biserica *Învierea Domnului* a Mănăstirii Sucevița. Fațada nordică. Ciclul *Viața Sf. Pahomie*.



Fig. 2. Christiu Zahariev zugrav. Icoană *Sf. Pahomie cu scene din viață*. Anul 1824.

Or, repictările (cu imagini de arhangheli, serafimi, sfinți ținând filactere ş.a.) – observabile şi astăzi în zonele de est ale peretelui dintre abside – sunt suprapuse peste pictura inițială care cuprinde exact ciclul Sf. Pahomie. În cadrul registrului superior al ciclului (Fig. 3), s-a păstrat imaginea *Sf. Pahomie în fața Sf. Palamon* (fără text slavon) şi o imagine (pe trei sferturi distrusă!) din care se observă doar o figură umană cu nimb de sfânt în partea stângă a compoziției. Probabil, similar cazului de la Sucevița, aici a fost reprezentată scena *Arătarea îngerului în chip de călugăr Sf. Pahomie*. În al doilea registru al ciclului (sub registrul superior) s-au păstrat două imagini. Imaginea din stânga ilustrează scena *Trimiterea de către Sf. Pahomie a portarului pentru întâmpinarea surorii după trup a sfântului* (Fig. 4). Textul explicativ slavon al acestei scene s-a păstrat integral.

El este următorul: ЗДЕ ПРЇИДЕ СЕСТРЯ ПЯХОМЇЕ (rom.: *Aici veni sora lui Pahomie*). În dreapta imaginii descrise mai sus, este situată o altă imagine a Sf. Pahomie, aflat în faţa unui grup de călugăriţe. Aici inscripţia explicativă slavonă a fost completamente distrusă. Comparând însă această scenă cu imaginile (conservate mai bine!) ale ciclului Sf. Pahomie de la Suceviţa, putem emite ipoteza conform căreia aici este reprezentată scena *transmiterii maicilor a rânduielii de viaţă monahicească* sau scena *numirii surorii lui Pahomie în funcţie de stareţă a mănăstirii de maici*. Dar, spre deosebire de Suceviţa, aici lipseşte figura bătrânului bărbat duhovnicesc, Petru, căruia Sf. Pahomie i-a încredinţat mănăstirea respectivă.



Fig. 3. Biserica mănăstirii Humor. Faţada nordică. Ciclul *Viaţa Sf. Pahomie*. Scena *Sf. Pahomie în faţa Sf. Palamon*.



Fig. 4. Biserica mănăstirii Humor. Faţada nordică. Ciclul *Viaţa Sf. Pahomie*.
Scena *Trimiterea de către Sf. Pahomie a portarului pentru întâmpinarea surorii după trup a sfântului*.

2. Ciclul Vieții Sf. Pahomie de la mănăstirea Sucevița

Un alt ciclu al vieții Sf. Pahomie – pictat la sfârşitul secolului al XVI-lea (probabil, în jurul anului 1596) – s-a păstrat în registrele doi, trei şi patru ale părții de vest a fațadei nordice a bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Sucevița (Fig. 1). Deasupra acestui ciclu, sub o friză de serafimi, este situat ciclul ce ilustrează primele capitole ale cărții *Facerea*; la răsărit – avem imensa compoziție *Scara* ce ilustrează opera omonimă a lui Ioan Scărarul; iar la apus, în imediată vecinătate cu pridvorul deschis nordic, – se află contrafortul de nord-vest al bisericii. Compus din 15 scene, ciclul vieții Sf. Pahomie de la Sucevița avea, probabil, o continuare în cele două registre inferioare ale fațadei, actualmente acoperite de un strat monoton de vopsea verde-albăstrie[3]. În favoarea acestei ipoteze pledează urmele de pictură, ce se mai observă în porțiunile decapate ale registrelor inferioare.

Ilustrarea vieții lui Pahomie începe cu scena *botezului sfântului* situată în registrul al doilea al fațadei (Fig. 5). Acest registru mai cuprinde încă opt scene ce ilustrează următoarele episoade din hagiografia pahomiană: *arătarea îngerului în vis sfântului Pahomie* (Fig. 6); *venirea Sf. Pahomie la Sf. Palamon* (Fig. 7); *arătarea îngerului în chip de călugăr Sf. Pahomie* (Fig. 8); *trimiterea de către Sf. Pahomie a portarului pentru a o întâmpina pe sora după trup a sfântului* (Fig. 9); *trimiterea bătrânului prezbiter Petru pentru a o vizita pe sora Sf. Pahomie* (Fig. 10); *trimiterea de către Sf. Pahomie a aceluiaşi bătrân Petru cu însărcinarea de a avea grijă de nou-înființata mănăstire de maici* (Fig. 11); scenă (fără inscripții) cu imaginea unui *peisaj muntos* (parțial ascuns de acoperişul pridvorului deschis); *imaginea mănăstirii întemeiate de Sf. Pahomie* (Fig. 12). Grație stării de conservare destul de bune, lectura inscripțiilor slavone din acest registru nu generează dificultăți.



Fig. 5. Biserica *Învierea Domnului* a Mănăstirii Sucevița. Fațada nordică. Scena *Botezul Sf. Pahomie*.

[3] Aici este vorba de imaginile conservate până astăzi. Or, ciclul vieții Sf. Pahomie pare neterminat şi nu este exclus ca el să fi continuat în registrele inferioare ale peretelui exterior nordic al bisericii *Învierea Domnului* a mănăstirii Sucevița.

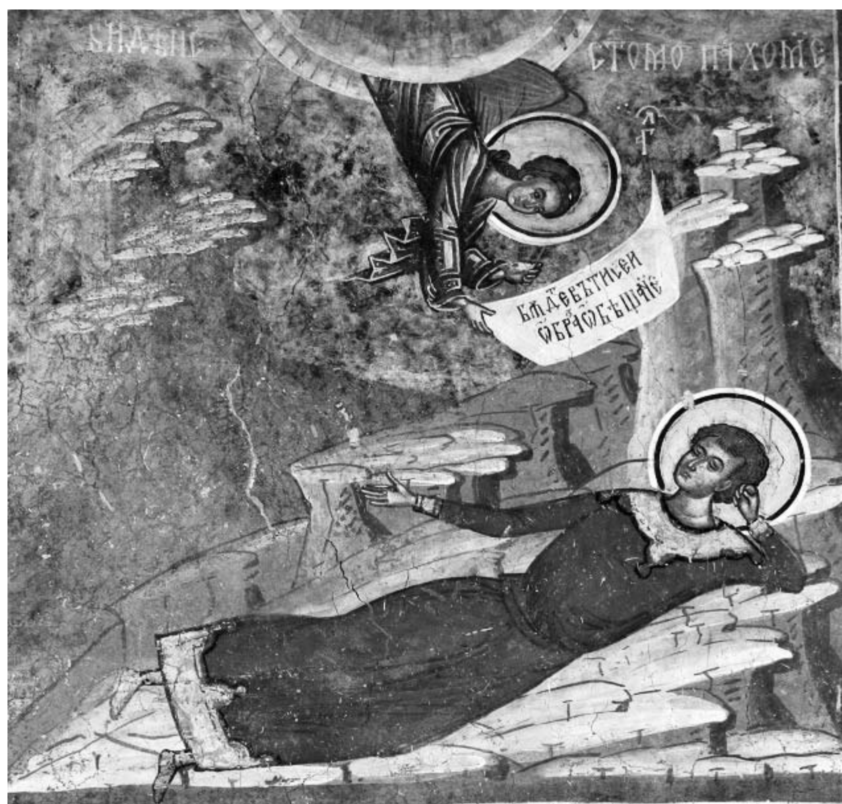


Fig. 6. Sucevița. Scena *Arătarea îngerului în vis sfântului Pahomie*
(ilustrează prima vedenie a sfântului, survenită în vis, după botez).



Fig. 7. Sucevița. Scena *Venirea Sf. Pahomie la Sf. Palamon*.



Fig. 8. Sucevița. Scena *Arătarea îngerului în chip de călugăr Sf. Pahomie*.



Fig. 9. Sucevița. Scena *Trimiterea de către Sf. Pahomie a portarului pentru a o întâmpina pe sora după trup a sfântului.*



Fig. 10. Sucevița. Scena *Trimiterea bătrânului prezbiter Petru pentru a o vizita pe sora Sf. Pahomie.*



Fig. 11. Sucevița. Scena *Trimiterea de către Sf. Pahomie a aceluiaşi bătrân Petru cu însărcinarea de a avea grijă de nou-înființata mănăstire de maici*.

Inscripția de pe filactera ierarhului din scena inaugurală a ciclului (Fig. 5), cu imaginea *botezului Sf. Pahomie*, nu este extrasă din viața sfântului. Or, în această inscripție este amintit râul Iordan, în timp ce

botezului sfântului, conform textului hagiografic, a avut loc în satul Hinovoschia din Tebaida de Sus a Egiptului. În realitate, textul **ВЪ ЇѠ҆РДЯ/НИ КРЪ/ЩЯЄѴТ҃О** (rom.: În Iordan botezându-...) este o formulă slavonă gramatical lejer coruptă a începutului *Troparului Botezului Domnului Iisus Hristos* (comemorat pe 6 ianuarie) şi se referă la cuvintele rostite de preot în timpul ritualului sfântului botez.



Fig. 12. Sucevița. *Imaginea mănăstirii întemeiate de Sf. Pahomie*. Conform textului slavon: „Mănăstirile Sf. Pahomie”.

Cea de-a doua scenă a ciclului, după cum ne indică inscripția slavonă **ВИДѢНЇЄ С҃ТОМО ПЯХОМЇЄ** (rom.: *Viziunea Sf. Pahomie*), ilustrează prima vedenie a sfântului, survenită în vis, după botez (Fig. 6). Ea corespunde următorului fragment din hagiografia pahomiană: *Deci, învățâțându-se şi deprinzându-se cu sfânta credință, a luat Sfântul Botez şi s-a învrednicit împărtăşirii dumnezeieştilor Taine. Iar după ziua aceea, sosind noaptea, a văzut în vedenia visului pogorându-se rouă din cer, care umplându-i dreapta lui şi închegându-se, s-a făcut ca mierea. Şi a auzit un glas de sus, grăind către dânsul: „O, Pahomie, înțelege ceea ce vezi, că acesta este semnul darului care ți se dă ție de la Hristos Dumnezeu”*[4].

Cea de-a treia scenă a ciclului ne arată întâlnirea dintre Sf. Pahomie şi Sf. Palamon (Fig. 7). Acest lucru este certificat de inscripția slavonă **С҃ТЫ ПЯХОМЇЄ ПРЇИДЄ КЪ С҃ТМꙋ ПЯЛЯМ⷗О И҃ ПРИ⷗Є ПОꙋЧЄ/НЇЄ** care, fiind tradusă româneşte, ne spune „*Sf. Pahomie veni la Sf. Palamon şi primi învățătura*”. În hagiografia sfântului Pahomie, acestei imagini îi corespunde un text destul de amplu, începând cu cuvintele: *Şi auzind el de un sihastru oarecare cu numele Palamon, care viețuia într-un loc pustiu, s-a dus la dânsul ...*[5].

Celei de-a patra scene pictate din ciclul pahomian de la Sucevița (Fig. 8) îi corespunde următorul episod din textul hagiografic al vieții sfântului: *Iar fericitului Pahomie, minunându-se de acest dumnezeiesc glas,* ***i-a stat înainte îngerul în chipul rânduielii celei mari a monahilor celor desăvârşiți, adică în sfânta schimă****, şi i-a dat în mâini o tăbliță care avea scris pe dânsa rânduielile şi canoanele vieții monahiceşti şi pustniceşti*[6]. Textul explicativ slavon, din partea superioară a imaginii, confirmă cu prisosință această constatare. Or, el ne spune că „I s-a arătat sfântului Pahomie îngerul Domnului în chip de călugăr” (slav.: **ЯВ ⷭИ С҃ТМꙋ ПЯХОМЇЄ ЯГГ҃ЛЬ ГН⷟Ь ВЪ ѠѮБРЯ(з) МНИШЄСКЫ**).

Inscripțiile slavone de pe filacterele îngerului din scena a doua (**БЖД⷗Є ВЪ ТИ СЄИ / ѠБРЯ(з) ѠБѢЩЯНЇЄ** – rom.: *Îți va fi ție în acest chip făgăduința...*) şi a patra (**БЖД⷗Є ВЪ / ТИ С⷗Є Ѡ/БРЯ(з) ѠБѢ/ЩЯНЇЄ ТВО/ЄГО Ѿ ХВ҃И** – rom.: *Îți va fi ție în acest chip făgăduința de la Hristos*) a ciclului pahomian de la Sucevița sunt similare, cea de-a două inscripție fiind mai completă. Ele însă nu corespund (atât din punct de vedere al conținutului cât şi al topicii frazelor) cu textele atribuite îngerului în traducerile

[4] *Viețile sfinților* în 12 vol. /retipărite şi adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române – Ed. A 3-a, Vânători-Neamț: Mănăstirea Sihăstria/ - Vol. 9: *Viețile sfinților pe luna mai*, Editura Mănăstirea Sihăstria, 2012, p. 320–321.

[5] *Ibidem*, p. 321.

[6] *Ibidem*, p. 323–324.

slavone ale hagiografiei sfântului sau cu citatul recomandat de *erminiile* postbizantine – inclusiv de *cartea de pictură* a lui Dionisie din Furna (între anii 1729 – 1733)[7] – pentru a fi pictat pe filactera îngerului din imaginea *Sf. Pahomie şi îngerul*. Aici este vorba mai curând de o expunere liberă a conţinutului următorului fragment din textul hagiografic al *Vieţii sfântului Pahomie*: „Şi a auzit un glas de sus, grăind către dânsul: O, Pahomie, înţelege ceea ce vezi, că acesta este *semnul darului care ţi se dă ţie de la Hristos Dumnezeu*”[8]. Probabil, că în cele două inscripţii de la Suceviţa sintagma slavonă *semnul darului* (знáменїе благодáти) este înlocuită de cuvântul slavon *făgăduinţă* (ѠБѢЩѦНЇЄ).

Atât inscripţia slavonă din scena a cincea (Fig. 9) a aceluiaşi registru **СТ҃Ы ПѦХОМЇЄ ПОСЛѦ ВЪРѦТИРЄ СТ҃Ы МОНѦСТⷭ҇ИСКОМꙊ И(з)ВЄ/Щ(и) ЄЮ** (rom.: *Sf. Pahomie l-a trimis pe portarul sfintei mănăstiri s-o înştiinţeze pe ea*), cât şi figurile pictate ale Sf. Pahomie, ale portarului şi ale femeii (din dreapta compoziţiei), certifică faptul că aici este vorba de episodul hagiografic al trimiterii portarului mănăstirii pentru o a întâmpina pe sora după trup a sfântului. Textul hagiografic relatează acest episod în felul următor: *După mulţi ani, auzind de dânsul sora sa cea după trup, a venit la mănăstirea lui, voind să vadă pe fratele său, că şi dânsa primise credinţa creştinească. Iar el, aflând de venirea ei, a trimis pe portar la dânsa, zicîndu-i: „Ai auzit de mine că sunt viu; deci, du-te de aici şi nu te mâhni, că nu m-ai văzut, nici tu pe mine, nici eu pe tine. Iar de vei voi să urmezi vieţii mele şi să aflăm împreună milă de la Domnul, atunci fraţii mei îţi vor zidi o chilie într-un loc liniştit, ca acolo bineplăcând Domnului, să te lepezi de lume; pentru că nu este altă odihnă mai bună pe pământ, decât aceea, de a face bine şi a plăcea lui Dumnezeu. Domnul este puternic ca şi pe alte fecioare şi femei să le mântuiască prin tine, aducându-le la o viaţă ca aceasta. Pentru aceea vei avea îndoită răsplătire de la Dânsul: una, pentru viaţa ta îmbunătăţită; iar alta, pentru povăţuirea acelora". Auzind sora cuviosului, s-a umilit cu inima şi a primit cu dragoste sfatul cel folositor al fratelui său şi, plângînd, cerea să fie povăţuită pentru mântuire*[9].

Scenele a şasea (Fig. 10) şi a şaptea (Fig. 11) ale registrului ilustrează două episoade similare şi conexe, inspirate din acelaşi alineat al hagiografiei pahomiene. În scena a şasea îi vedem pe Pahomie, pe bătrânul „bărbat duhovnicesc” Petru şi pe sora după trup a lui Pahomie, ultima având în faţă foarfecele – aluzie directă la *croirea de noi straie călugăreşti*. Acestui episod pictat din ciclul de la Suceviţa îi corespund atât inscripţia slavonă **СТ҃Ы ПѦХОМЇЄ ПОСЛѦВ(ъ) СТѦРЬЦѦ И ПРѢ(з)ВИТЄРѦ ПЄТРѦ / ДѦ ПОСЄТИТИ ЄЮ** (rom.: *Sf. Pahomie l-a trimis pe stareţul şi prezbiterul*[10] *Petru pentru a o vizita* [*pe sora sa după trup* – C.C.]), cât şi următoarea frază din hagiografia sfântului: *Iar fericitul Pahomie a preamărit pe Dumnezeu pentru osârdia ei (a surorii lui – C.C.) cea atât de mare; şi a poruncit unor fraţi cucernici, ca departe de mănăstire, de cealaltă parte a râului, să-i facă o chilie şi să zidească o mănăstire mică; apoi* ***a îmbrăcat-o pe sora sa în chipul monahicesc***[11].

În scena a şaptea (Fig. 11) este vorba de *trimiterea aceluiaşi bătrân Petru cu însărcinarea de a avea grijă de nou-înfiinţata mănăstire de maici.* Inscripţia slavonă pictată în partea superioară a acestei fresce s-a păstrat destul de bine. Cu toate acestea, traducerea românească ad-litteram a textului slavon al acestei inscripţii – *Sf. Pahomie l-a trimis pe bătrânul Petru de a pus trudă stareţului său* (slav.: **СТ҃Ы ПѦХОМЇЄ ПОСЛ-Ѧ(в) СТѦ(ρ)ЦѦ ПЄТРѦ ДѦ ПОСТѦВИСЄ ТРꙊⷣ СВОЄ҃МꙊ҃ СТѦⷬ-Ц҃Ꙋ**) – necesită anumite lămuriri. În limba slavonă cuvântul *stareţ* are atât sensul de egumen al unui schit sau al unei mănăstiri, cât şi sensul de *bătrân*. Cuvântul *trud*, de asemenea, are mai multe sensuri: el desemnează nu numai substantivele *muncă* sau *trudă* ci şi o serie de termeni legaţi de noţiunile de *împovărare*, *încărcare* sau *însărcinare*. Adevărata semnificaţie a frazei slavone din inscripţie este următoarea: *Sf. Pahomie l-a trimis pe bătrânul Petru* (*la nou-înfiinţata mănăstire de maici* – C.C.) *şi l-a însărcinat pe bătrân* (*să aibă în grijă această mănăstire* – C.C.). Asemenea scenei precedente, acest episod este descris în acelaşi alineat al *vieţii* sfântului: (...) *Şi adunându-se la dânsa (este vorba de sora după trup a Sf. Pahomie – C.C.) şi alte fecioare şi femei, [Sf. Pahomie] le-a dat rânduială de viaţă monahicească şi a încredinţat mănăstirea aceea unui bărbat duhovnicesc, bătrân şi sfânt, cu numele Petru, care le cerceta adeseori şi iconomisea toate cele pentru dânsele*[12].

---

[7] Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1979, p. 197.
[8] *Vieţile sfinţilor pe luna mai...*, p. 321.
[9] *Ibidem*, p. 330.
[10] Aici termenul *prezbiter* este o denumire a conducătorilor Bisericii, purtată atât de episcopi, cât şi de preoţi în primul secol creştin.
[11] *Vieţile sfinţilor pe luna mai...*, p. 330.
[12] *Ibidem*, p. 330–331.

Imaginea a opta a ciclului este în mare parte ascunsă de acoperişul pridvorului deschis nordic. Ceea ce putem vedea în extremitățile stângă şi dreaptă ale acestei imagini pare a fi un peisaj muntos, lipsit de construcții umane, cu doar câtiva arbori în prim-plan. Absența detaliilor ne împiedică să atribuim acestui peisaj vreun episod concret din textul literar al hagiografiei Sf. Pahomie.

Cea de a noua, şi ultima, imagine a registrului dat, situată la extremitatea vestică a fațadei şi pe suprafața nordică a contrafortului, ni-l prezintă pe Sf. Pahomie în fața unei mănăstiri foarte mari, înălțate într-o zonă muntoasă (Fig. 12). În dreapta mănăstirii vedem pictat un grup de călugări. Inscripția slavonă din partea superioară a imaginii conține textul: **МОНАСТИ͡Р СТ͡МО ПАХОМЇЄ** (rom.: *Mănăstirile Sf. Pahomie*). Probabil, aici au fost ilustrate acele alineate din hagiografia pahomiană în care este descrisă activitatea ctitoricească a sfântului – acestui binecunoscut întemeietor al monahismului cenobitic : *Odată, ducându-se el cam departe de chilia sa şi apropiindu-se de locul ce se numea Tavenisiot, a auzit în rugăciunea sa un glas de sus, grăind către dânsul: Pahomie, aici să petreci şi în locul acesta să faci o mănăstire; pentru că vor veni la tine mulți din cei ce voiesc să se mântuiască*[13] *(...) / Oarecând cercetând Cuviosul Pahomie mănăstirile sale pe care le avea în multe locuri, a mers la una care se numea Muhonia*[14].

Registrul următor (al treilea al fațadei şi al doilea cu ciclul vieții sfântului) începe cu scena *Înclinarea zidirii*. În imagine sunt prezentați Sf. Pahomie, rugându-se, şi un grup de călugări care înclină – cu ajutorul unor funii groase – clopotnița unei biserici (Fig. 13). Episodul respectiv nu face parte din majoritatea hagiografiilor pahomiene cunoscute (copte, greceşti sau latine) dar este prezent în versiunea principală a textului slavon al vieții sfântului, – versiune – care a fost tradusă şi în limba română, în cadrul *Vieților sfinților pe luna mai*. Textul acestui episod este următorul: *În aceeaşi mănăstire a Muhoniei, cuviosul părintele nostru Pahomie a zidit o biserică nouă, cu mâinile fraților celor iscusiți în acel lucru, şi a împodobit-o cu stâlpi frumoşi, încât se veseleau de acel lucru bun şi frumos zidit. Apoi socotind că nu se cade monahilor a se veseli de podoaba lucrului mâinilor lor, nici a se mândri de frumusețea zidirii lor, a luat nişte funii groase şi a legat stâlpii; deci, chemând pe frați le-a poruncit ca să tragă cu toată puterea, până ce s-a aplecat zidirea şi s-a văzut că este neîmpodobită. Deci, cuviosul a zis către frați: „Să nu vă lăudați, fraților, pentru osteneala cea multă a mâinilor voastre, că ați făcut zidire frumoasă; ci mai ales vă îngrijiți, ca să vă zidiți singuri pe voi şi să vă împodobiți sufletul vostru ca pe o Biserică a lui Dumnezeu; pentru că voi sunteți Biserici ale Dumnezeului Celui viu, precum a zis Domnul”*[15]. André Grabar a studiat în detaliu această imagine şi a observat faptul că *stâlpii* bisericii, amintiți în textele grec şi slavon al vieții sfântului, sunt înlocuiți, în pictura Suceviței, de un *turn*[16] (posibil, de o *clopotniță*) ce aminteşte de campanilele medievale. Inscripția explicativă slavonă **СТ͡Ы ПАХОМЇЄ ХОТѢШЄ СЪТВОРИШЄ ПИ͡Р КРИВО** (rom.: *Sf. Pahomie vroia să se facă turnul strâmb*), citită de acelaşi Grabar[17], confirmă acest lucru. Semnificativă în această ordine de idei este utilizarea în textul inscripției slavone a cuvântului **ПИ͡Р** (corect: **Пи́ргъ** = rom.: turn), – substantiv, rar întâlnit în limba slavonă şi calchiat după substantivul grecesc πύργος (rom.: turn), – şi nu a cuvintelor *stâlp* sau *biserică*, amintite în hagiografia sfântului.

Următoarea scenă din acelaşi registru ni-l prezintă pe Sf. Pahomie rugându-se lui Dumnezeu pe fundalul unui peisaj muntos (Fig. 14). Textul inscripției slavone **МЛ͡ЄНЇЄ СТ͡МȢ ПАХОМЇЄ** (rom.: *Rugăciunea Sf. Pahomie*) confirmă această interpretare a imaginii. Întrucât peisajul este sărac în detalii, iar textul hagiografiei pahomiene abundă de episoade în care sunt amintite rugăciunile sfântului, este dificil de a stabili cu exactitate cărui fragment de text îi corespunde imaginea. Ținând cont de faptul că imaginea *rugăciunii sfântului* urmează imaginii *înclinării zidirii*, din punctul nostru de vedere aici ar fi vorba de fragmentul următor: *Deci, fratele acela la început a ascultat sfaturile părintelui, însă după aceea iarăşi s-a abătut la voia sa, zicând: „Unde este scris: nu posti, nu te înfrâna...?” Deci, fiind sfătuit din nou de cuviosul Pahomie, n-a ascultat, şi astfel a fost stăpânit de diavol până ce sfântul,* ***rugându-se către Dumnezeu cu dinadinsul*** *pentru dânsul, l-a tămăduit pe el şi astfel, fratele s-a îndreptat după aceea, învățat fiind prin certare*[18].

---

[13] *Ibidem*, p. 323.

[14] *Ibidem*, p. 333.

[15] *Ibidem*, p. 324.

[16] André Grabar, *op. cit.*, p. 74.

[17] *Ibidem*, p. 75. Traducerea franceză ad-litteram a acestui text slavon, făcută de către André Grabar, este următoarea : « Saint Pachôme voulait qu'on rendît tortue (krivo) une tour ».

[18] *Viețile sfinților pe luna mai...*, p. 335.

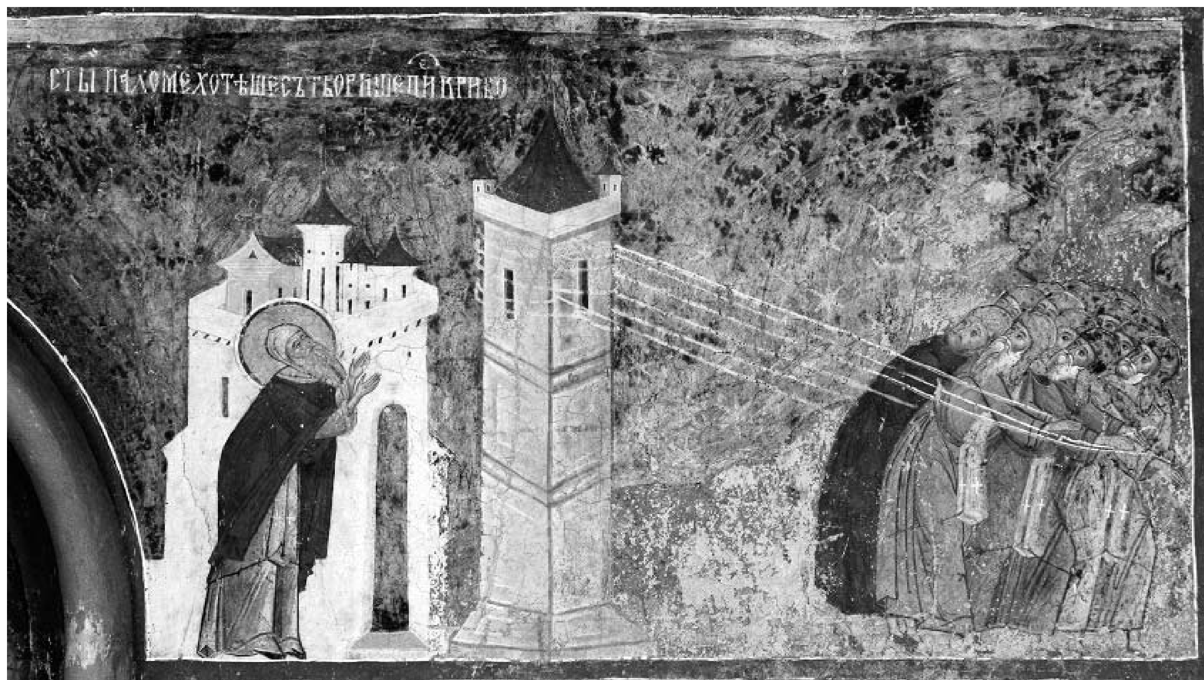


Fig. 13. Sucevița. Scena *Înclinarea zidirii.*



Fig. 14. Sucevița. Scena *Rugăciunea Sf. Pahomie*.

În a treia (şi ultima!) scenă din acest registru Sf. Pahomie este reprezentat de două ori (Fig. 15). Inițial, îl vedem pe sfânt în dreapta unei mănăstiri, înconjurat fiind de mai multe cete de călugări, unii dintre ei stând

în picioare, alții, căzuți în genunchi şi rugându-se lui Dumnezeu. În cadrul aceleiaşi scene, pe suprafața frescei situată deasupra acoperişului pridvorului deschis, mai vedem reprezentat un grup de îngeri, însoțind pe tânărul Hristos, care se îndreaptă, cu toții, spre sfântul Pahomie, reprezentat pentru a doua oară (şi având numele indicat în stânga nimbului!). Este clar că aici avem o ilustrație fidelă a următorului pasaj din hagiografia sfântului: *Pe când cuviosul se ruga astfel, doi îngeri în chipul luminii au stat înaintea lui; iar în mijlocul lor era un tânăr cu frumusețe negrăită, strălucind ca razele soarelui şi având pe capul Lui o cunună de spini. Şi ridicând îngerii pe Pahomie de la Pământ, i-au zis: „Deoarece ai cerut să ți se trimită ție milostivire de la Domnul, iată, aceasta este milostivirea: singur Dumnezeul slavei, Iisus Hristos, Unul născut Fiul Tatălui, Cel ce S-a trimis în lume şi S-a răstignit pentru voi, şi poartă această cunună de spini pe cap!”*[19]. Zugrăvit în partea stângă, de sus, a întregii compoziții, textul slavon **НЄ ВѢСИ ЛИ ПѦХОМЇЄ ІѦКО ВЪСѦ҃ ЧЛ҃ВКЬ МОИ ЗѦСТЪПЛЄНЇЄ Г҃Ъ СТОИТЪ** (rom.: *Nu ştii oare, Pahomie,că oricare om de-al Meu sub puterea[=protecția] Stăpânului[=Domnului] stă?*) pare a fi o parafrază la versetul 4 al capitolului al 14-lea din *Epistola către romani* a sfântului apostol Pavel (... ***Pentru stăpânul său stă*** *sau cade; dar* ***va sta****, căci* ***Domnul are putere*** *ca să-l facă să stea*). Această parafrază nu se găseşte în hahiografiile sfântului, dar, din punct de vedere al conținutului, ea sintetizează cuvintele spuse de Hristos lui Pahomie în episodul apariției celor doi îngeri şi a tânărului cu frumusețe negrăită[20].



Fig. 15. Sucevița. Scena cu imaginea *comunităților de călugări* întemeiate de către Sf. Pahomie şi cu imaginea *tânărului cu frumusețe negrăită*, înconjurat de îngeri.

Ultimul registru (al patrulea al fațadei şi al treilea cu scene din viața sfântului) generează cele mai multe întrebări şi este cel mai greu de interpretat. Or, în acest registru a avut loc o ciudată – şi nu întotdeauna bine delimitată – incorporare în hagiografia ilustrată pahomiană a unor scene preluate din viața Sf. Antonie.

[19] *Ibidem*, p. 340–341.

[20] *Ibidem*, p. 341. Vezi citatul: *Şi a zis Domnul către Pahomie „Îndrăzneşte, Pahomie, şi te întăreşte, că sămânța ta cea duhovnicească nu va lipsi până la sfârşitul veacului. Iar din cei ce vor să fie după tine, mulți mântuindu-se cu ajutorul Meu din întunecoasa groapă, se vor arăta mai înalți decât îmbunătățiții monahi de acum. Pentru că cei de acum, povățuindu-se şi luminându-se, strălucesc după felul vieții tale cu faptele cele bune, iar cei ce vor să fie după tine, pe care i-ai văzut în groapa cea întunecoasă, neavând acest fel de povățuire ca să-i poată scoate din acel întuneric, sărind din întuneric, cu singură alegerea voii lor, vor merge cu osârdie pe calea cea luminoasă a poruncilor Mele şi vor fi plăcuți Mie. Alții se vor mântui prin ispite şi prin primejdii şi se vor asemăna cu sfinții cei mari. Pentru că amin zic ție, căci vor câştiga aceeaşi mântuire pe care o au şi monahii cei de acum, care viețuiesc cu desăvârşire şi cu neprihănire!”*

Acest lucru se observă chiar din prima scenă a registrului unde, atât inscripția, cât şi imaginea zugrăvită, atestă ambele, în mod indubitabil, faptul că aici este vorba de binecunoscutul episod al *aflării de către Sf. Antonie a cuviosului Pavel Tebeul* (în peştera lui din pustie) şi al prânzului celor doi sihaştri (Fig. 16a). În pofida unor pierderi de text, suferite exact în cadrul numelor protagoniştilor din imagine, inscripția slavonă **Зⷣ͡Є ѾБРѢТЄНЇЄ С͡ТЫ ...ДОНЇЄ С͡ТЫ ...СКАГО ВЪ / ПЄЩ...** (rom.: *Aici [este] aflarea [de către] Sf. ...donie [a] Sf. ... eul în peşt...*) poate fi reconstituită integral. Astfel, literele slavone rămase **...ДОНЇЄ** (...donie) indică univoc faptul că aici este vorba de forma sud-slavă *Andonie* a termenului onomastic *Antonie* şi că este exclusă posibilitatea prezenței numelui *Pahomie* (**ПАХОМЇЄ**). Această transcriere a numelui Andonie[21], prin consoana *Dobro* în loc de *Tverdo*, este atestată peste tot la Sucevița, dar nu şi la alte mănăstiri din Moldova secolului al XVI-lea. Cât priveşte literele **...СКАГО** din a doua jumătate a inscripției, ele par să indice cuvântul **ѲИВЄЇСКАГО** (rom.: Tebeul). În consecință, aici ar fi vorba de Pavel Tebeul. Imaginea pictată a personajului aflat în peşteră confirmă această interpretare: or, rogojina, purtată de sihastru este un atribut specific – recomandat de *erminii* – al lui Pavel Tebeul. Referitor la literele **ПЄЩ...** nu este greu de concluzionat că ele începeau cuvântul **ПЄЩЄРЄ** (rom.: *peşteră*). Prin urmare, în totalitatea ei, traducerea românească a inscripției slavone reconstituite ar fi: *Aici este aflarea de către Sf. Andonie a Sf. Pavel Tebeul în peşteră*. Specia păsării din centrul compoziției nu corespunde iconografiei tradiționale a acestei scene. Hagiografia sfântului Antonie şi cărțile post-bizantine de pictură recomandă aici zugrăvirea unui corb care aduce în cioc o pâine rotundă pentru „prânzul" celor doi sfinți. În cadrul *ciclului Sf. Antonie* de la Voroneț (1547), zugravii au respectat aceste recomandări (Fig. 16b). De ce, în locul corbului negru, la Sucevița, a fost pictată o pasăre de culoare albă, rămâne o enigmă.



Fig. 16a. Sucevița. Scena *Aflarea de către Sf. Antoniu a cuviosului Pavel Tebeul.*

[21] La Sucevița, spre deosebire de alte ctitorii moldoveneşti de secol XVI, numele Sfântului Antonie este ortografiat în formula-i sud-slavă de „Andonie".



Fig. 16b. Biserica *Sf. Gheorghe* a mănăstirii Voroneț. Scena *„Prânzul” Sf. Antonie şi a cuviosului Pavel Tebeul.*

Următoarea scenă din registru (Fig. 17a) ni-l arată pe acelaşi sfânt, îndreptându-se spre munți. În fața sfântului se află un hidos demon înaripat, care gesticulează frenetic. Pe suprafața corpului demonului şi în imediata lui apropiere se mai observă urmele unor monede pictate, care creează impresia unei „ploi cu galbeni”. Probabil, aici a fost ilustrat episodul plecării la munte a Sf. Antonie şi a ispitirii lui cu aur de către diavol : *Apoi iarăşi a văzut nu o nălucire, ci aur adevărat aruncat în cale, pe care ori vrăjmaşul l-a arătat, ori o putere oarecare a Celui Preaînalt, care iscusea pe nevoitorul şi arăta diavolului, că nici de banii cei adevărați nu se îngrijeşte*[22]. Apariția acestei scene în programul iconografic de la Sucevița a fost influențată, probabil, de prezența unei scene similare în pictura peretelui nordic de la Voroneț, unde este reprezentată ispitirea Sf. Antonie cu ajutorul unei pungi de galbeni, propuse de demon (Fig. 17b). Contextul amplasării acestor două scene vorbeşte în favoarea unei astfel de interpretări: or, atât la Voroneț, cât şi la Sucevița, scena *Ispitirea cu galbeni a sfântului* se află în imediata vecinătate a scenei *Aflarea cuviosului Pavel Tebeul în pustie* şi a scenei *Ridicarea de către demoni a frunzei de stejar*. Din nefericire, ceea ce s-a păstrat din inscripția explicativă slavonă nu varsă prea multă lumină în problema identificării scenei descrise. Or, în textul inscripției **З ͩЄ С͡ТЫ ...ЯНЯ ИДѪЩЯ КЪ МОНЯСИР ПОСѢЩЯТИ БРЯТЇЯ / ...Б ͨѢ ИЖЄ НЯРЄЧЄТСѦ ТЯГЯРЯ** (rom.: *Aici sfântul ...ana mergând la mănăstire să viziteze frații/ ...demonul care se numeşte Tagara*) numele sfântului este şters iar termenul onomastic *Tagara* nu se găseşte nici în hagiografiile Sf. Antonie, nici în cele ale Sf. Pahomie. La începuturile istoriei bisericii Țării Moldovei a existat un impostor grec, pe care îl chema Pavel Tagara[23], şi care se prezenta drept patriarh al Constantinopolului. A identifica însă numele demonului din imagine cu acest personaj cvasinecunoscut ar fi cel puțin hazardat. O altă ipoteză ar ține de identificarea numelui *Tagara* cu o formă arhaică şi deformată a numelui

[22] *Viețile sfinților* în 12 vol. /retipărite şi adăugite cu aprobarea Sfântului Sinod al Bisericii Ortodoxe Române. Ed. a 3-a, Vânători-Neamț: Mănăstirea Sihăstria, Vol. 5: *Viețile sfinților pe luna ianuarie*, Editura Mănăstirea Sihăstria, 2013, p. 318.

[23] Euseviu Popovici, *Istoria bisericească universală şi statistica bisericească. (Curs oral în limba germană, ținut pentru ultima oară în anul academic 1909, revăzut şi mai adăugit ulterior)*, traducere de Atanasie Mironescu, fost Mitropolit Primat, *Cartea a doua: Dela împlinirea Schismei între biserica de Apus şi biserica de Răsărit până în pezent (1054–1910)*, ediția a II-a, Bucureşti, Editura tipografiei cărților bisericeşti, 1927, p. 64.

vechii zeități protobulgare *Tangara*[24]. Or, în scrierile creştine sunt tipice cazurile când zeii cultelor păgâne erau prezentați drept demoni.



Fig. 17a. Sucevița. Scena *Ispitirea de către diavol a Sf. Antoniu cu aur*.



Fig. 17b. Voroneț. Scena *Ispitirea de către diavol a Sf. Antoniu cu ajutorul unei pungi de galbeni*.

---

[24] Александр Илиев, *Тангра и болгары. Духовное пространство древних и средневековых болгар*, în culegerea *Из материалов IV-й Международной научно-практической конференции «Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность», 9-10 октября 2013г.*, Улан-Батор/Ulan-Bator, Монголия/Mongolia /http://tengrifund.ru/tangra-i-bolgari.html

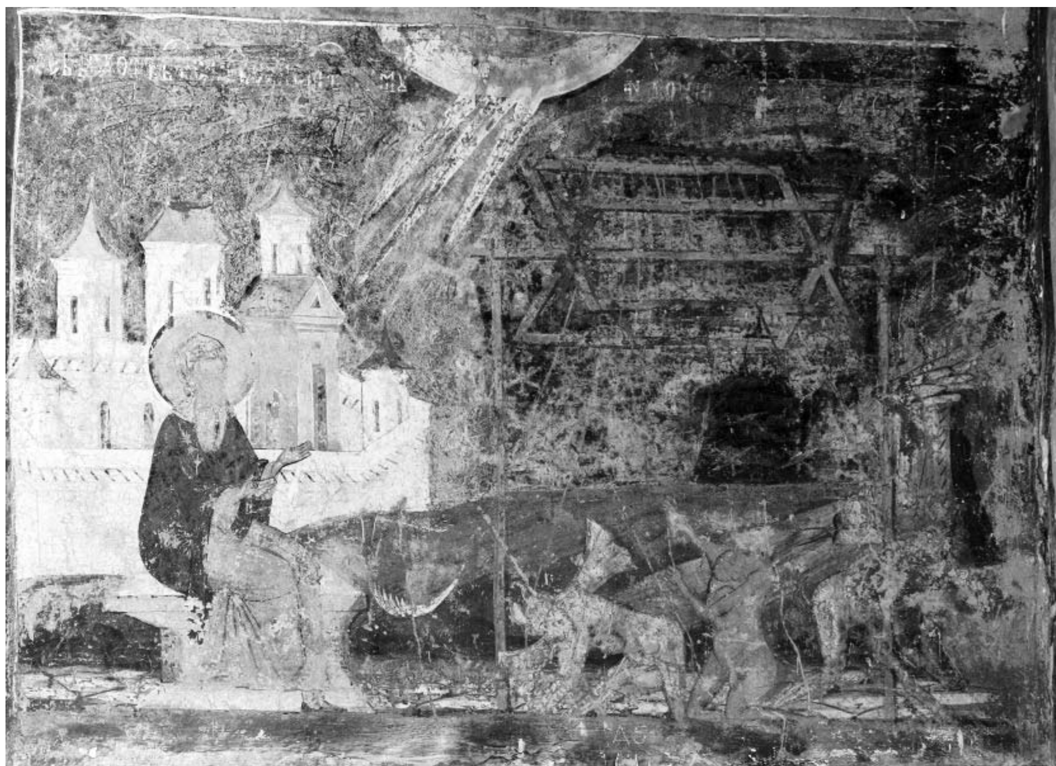


Fig. 18a. Sucevița. Scena *Ridicarea de către demoni a frunzei de stejar*.



Fig. 18b. Voroneț. Scena *Ridicarea de către demoni a frunzei de stejar*.



Fig. 18c. Numele *Antonie* din inscripțiile slavone ale scenei *Ridicarea frunzei* de la Voroneț și Sucevița.

A treia (și ultima!) scenă a registrului amintit prezintă concomitent și ultima scenă conservată din întregul ciclu al vieții sfântului Pahomie (Fig. 18a). Ea ilustrează caraghiosul episod al ridicării de către demoni – cu ajutorul unor scripeți – a unei ușoare frunze de stejar, cu scopul de a-l face pe sfânt să râdă. În hagiografia pahomiană acest episod este relatat în termenii următori: *Altădată, adunându-se mulți diavoli, au legat o frunză de stejar cu o funie mare și lungă, și trăgeau de ea cu osteneală și cu ispitire, ca de o piatră mare, chiuind și strigând cu mare glas unul către altul: „Trageți, trageți!" Aceasta o făceau vrând să pornească spre râs pe robul lui Dumnezeu; dar sfântul a gonit cu rugăciunea toată tabăra diavolească*[25]. Textele hagiografice, patericele și alte mărturii referitoare la viața Sf. Antoniu nu relatează un astfel de episod. În pofida acestui fapt, la Sucevița, inscripția slavonă din partea superioară a scenei atribuie întregul episod... vieții Sf. Antonie: **З҃Є ВЪСХОТѢ ВѢ҃ СЪТВѦ҃ЄѬТЬ СМѢ҃ СТ҃МꙊ – ѦН-ДОНЇЮ** (rom.: *Aici a vrut demonul să-l facă [să] râdă pe sfântul – Andonie*). Sursa acestei atribuiri eronate este ușor de depistat; or, în pictura din anul 1547 a fațadei nordice a bisericii Sf. Gheorghe a mănăstirii Voroneț a avut loc același fenomen: episodul ridicării frunzei din hagiografia pahomiană a fost incorporat în cadrul ciclului vieții Sf. Antonie (Fig. 18b). Inscripțiile slavone ce însoțesc la ambele mănăstiri imaginea respectivă prezintă afinități de ordin terminologic și onomastic. Pentru a vedea mai bine acest lucru este de ajuns să comparăm textul slavon de la Sucevița **З҃Є ВЪСХОТѢ ВѢ҃ СЪТВѦ҃ЄѬТЬ СМѢ҃ СТ҃МꙊ – ѦН-ДОНЇЮ** (rom.: *Aici a vrut demonul să-l facă [să] râdă pe sfântul – Andonie*) cu cel de la Voroneț **СЪТВѦРѢѦТЬ СМѢХЬ ВѢСОВЄ СТ҃ОМꙊ ѦНТОНЇЮ** (trad. rom. ad-litteram: *Fac râs demonii sfântului Antonie*; trad. rom. literară: *Îl fac demonii să râdă pe Sf. Antonie*). Observăm că atât numele sfântului (Fig. 18c) – Antonie (în loc de Pahomie!) – cât și o bună parte din termenii folosiți (demon/demoni; să facă/ fac; să râdă/râs;) sunt comuni sau apropiați în ambele texte slavone. Varianta de la Voroneț a scenei *Ridicarea frunzei* și posibilitatea citirii inscripțiilor explicative slavone din cadrul scenei respective (prezente în pictura ambelor mănăstiri) infirmă constatările lui André Grabar referitoare la *lipsa altor exemple* (în afara Suceviței – C.C.) *a acestei scene* și *la distrugerea inscripției care acompania pictura*[26]. Mai mult decât atât, în textul inscripției lămuritoare slavone de la Sucevița nu și-a găsit așteptata confirmare una dintre ideile principale ale studiului lui Grabar, – idee – legată de inversarea personajelor care trebuiau să fie făcute să râdă: locul lui Pahomie fiind ocupat de către demoni. Astfel, par a fi infirmate ipotezele savantului francez conform cărora în traducerea slavonă eronată a episodului respectiv din hagiografia pahomiană, *demonii aveau intenția să râdă ei înșiși pe contul sfântului, pentru a-și bate joc de el*, iar în fresca de la Sucevița *pictorul a vrut, posibil, să-i reprezinte*

[25] *Viețile sfinților pe luna mai...*, p. 326–327.
[26] André Grabar, *op. cit.*, p. 77.

pe draci, batjocorindu-l pe sfânt, întrucât în imagine unul dintre ei, stă în genunchi în fața lui Pahomie şi întoarce spre el fața, schimonosită de un zâmbet larg[27].

Concluzii

1. Ciclul Sf. Pahomie, pictat pe peretele nordic al bisericii *Învierea Domnului* a Mănăstirii Sucevița, ilustrează episoade inspirate – în totalitatea lor – de hagiografiile slavone ale sfântului, în mod special de cea inclusă în *Viețile sfinților pentru luna mai*. Această hagiografie slavonă a fost compusă pe baza câtorva fragmente din *regulamentele monastice pahomiene*, traduse în latină de Sf. Ieronim, din capitolul *Pahomie şi tavenisioții* a *Lavsaiconului* lui Palladie şi din textul grec al vieții sfântului, – text –, atribuit, în mod greşit, lui Simeon Metafrastul. O altă hagiografie a sfântului care, ipotetic, ar fi fost la dispoziția programatorilor şi zugravilor Suceviței, pare a fi traducerea slavonă a textului latin, atribuit lui Dionisie cel Mic, al *vieții* sfântului.

2. Inscripțiile explicative slavone din cadrul ciclului *Vieții* Sf. Pahomie de la Sucevița nu repetă ad-litteram traducerile slavone ale textelor hagiografice. Aceste inscripții sunt titluri sau comentarii, ataşate unor imagini concrete din ciclul *viața şi minunile* Sf. Pahomie; ele nu sunt – sub nici o formă – simple fragmente hagiografice narative extrase ad-litteram din hagiografiile sfântului.

3. Incorporarea în hagiografia ilustrată pahomiană a unor scene preluate din viața Sf. Antonie s-a produs doar în al patrulea registru al decorului peretelui nordic de la Sucevița (care corespunde celui de al treilea registru cu imagini din viața sfântului). În cazul în care – după exemplul eronat al Voronețului – programatorii şi zugravii de la Sucevița asociau scena *Ridicarea frunzei de stejar* hagiografiei Sf. Antoniu, şi nu celei pahomiene, atunci, ar rezulta că jumătatea vestică a fațadei nordice a bisericii conține (sub ciclul ilustrațiilor la cartea *Facerea*, din primul registru) nu unul, ci două cicluri hagiografice: pe cel al Sf. Pahomie în registrele doi şi trei ale fațadei, şi pe cel al Sf. Antonie – în registrul al patrulea. Cazuri de acest gen sunt atestate în pictura fațadelor bisericilor moldave de secol XVI: astfel, la Voroneț, pe peretele nordic, sub trei registre cu ciclul Sf. Antonie, avem un întreg registru, compus din şase scene, în care este ilustrat ciclul *vieții Sf. Gherasim de la Iordan şi a leului vindecat de sfânt*; la mănăstirea Râşca, în dreapta imensei compoziții *Scara lui Ioan Climax* (de pe absida sudică a bisericii), avem trei registre cu scene inspirate atât din viața Sf. Antonie (prima scenă, similar Suceviței, reprezintă *Aflarea Sf. Pavel Tebeul*), cât şi din viața Sf. Pahomie (a treia scenă, similar Suceviței, reprezintă *Arătarea îngerului în chip de călugăr*).

[27] *Ibidem*, p. 77.

ANEXĂ

Hagiografia sfântului Pahomie cel Mare

Hagiografia lui Pahomie cel Mare[28], fondator al monahismului cenobitic, ține de imensul *corpus* al literaturii pahomiene. Acest corpus a fost creat – şi, actualmente, există – în diverse versiuni manuscrise (ulterior, tipărite) întocmite în mai multe limbi: greacă, coptă de dialect sahidic, coptă de dialect bohairic, latină, siriacă, arabă, slavonă ş.a.

1. Principalele surse referitoare la viața Sf. Pahomie sunt următoarele:

– *La Vita sancti Pachomii abbatis Tabennensis* – un text latin[29] întocmit la începutul secolului al VI-lea d. H. de către călugărul Dionisie cel Mic pe baza unei *vieți* mai vechi, scrise în greacă şi, ulterior, pierdute;
– aşa-numita *Vita metafrastica* a sfântului – o *viață* a Sf. Pahomie, scrisă în limba greacă şi atribuită, în mod tradițional (dar greşit!), lui Simeon Metafrastul; această scriere a fost tradusă în limba latină de către Gentien Hervet – având titlul *Vita sancti Patris nostri Pachomii* – şi a fost publicată de către Lorenz Sauer[30]; coroborarea acestei *Vita* cu textul latin întocmit de Dionisie cel Mic demonstrează faptul că ambele scrieri descind din acelaşi model grec, actualmente pierdut, *Vita metafrastica* fiind însă o variantă considerabil amplificată;
– *Viața Sf. Pahomie*, derivată din *Vita metafrastica* şi publicată în limba greacă de către iezuiții flamanzi (aşa-numiții „bollandişti") în *Acta Sanctorum*[31] – aceasta este, de fapt, o compilație din mai multe surse greceşti, dintre care principala o constituie *manuscrisul de la Florența* (Plut. XI, Cod. IX), din secolul al XI-lea;
– colecția de povestiri separate, publicate de către „bollandişti" cu titlul de *Paralipomena de SS. Pacomio et Theodoro* în *Acta Sanctorum*[32]; aceste povestiri sunt un fel de continuare a *Lavsaiconului* lui Palladie, cu titluri de capitole similare şi cu aceeaşi dispunere a conținutului narat, extras, probabil, dintr-o sursă greacă actualmente pierdută;
– *Viața prefericitului Pahomie*, în limba greacă, conservată într-un manuscris de secol X aflat actualmente la Paris (Parisinus graecus – 881) şi publicat de către François Nau în *Patrologia Orientalis* [33];
– *Viața Sf. Pahomie* păstrată într-un manuscris-palimpsest provenit de la Muntele Athos. După toate probabilitățile această *viață* a fost caligrafiată în secolul al XIV-lea peste un text mai vechi, din secolul al VIII-lea; actualmente manuscrisul este dezmembrat şi o parte din el se găseşte la Paris (suppl. gr. 480), iar cealaltă parte – la Chartres (ms. n° 1754);
– câteva extrase din *Viața lui Pahomie*, citate în scrierile lui Nikon Muntenegreanul (secolul al XI-lea): după toate probabilitățile aici este vorba de nişte citate din *Viața* amintită în punctul precedent;
– o foarte veche *Vita* a sfântului, scrisă în limba siriacă şi prezentă într-o culegere din secolul al VII-lea d. H. (*Paradisus Patrum* întocmit de călugărul nestorian Enanjésus de la mănăstirea Beth 'Abhé pentru catolicosul Mar Guiwarguis I [anii 661–680]) – acest text este o traducere a unui original grec mai vechi[34];
– câteva variante (unele fragmentare) ale hagiografiei pahomiene în limba coptă, editate de către Émile Amélineau în *Les Annales du Musée Guimet*[35] şi în *Les Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*[36] – acestea sunt, de fapt, simple traduceri din limba greacă în dialectele sahidic şi bohairic ale limbii copte;
– o versiune hagiografică în limba arabă, tradusă şi publicată de către Émile Amélineau în *Annales du Musée Guimet*[37] – o compilație, relativ recentă, a unor surse hagiografice deja amintite;
– la sursele indicate mai sus trebuie adăugat şi capitolul 32 (*Pahomie şi tavenisioții*) din *Lavsaiconul* lui Palladie[38]: în principiu, cel mai vechi document cunoscut al hagiografiei pahomiene; din motivul multiplelor interpolări ulterioare, extrem de timpurii, a textelor acestei culegeri, actualmente este imposibil de specificat ce-i aparține personal lui Palladie.

---

[28] Mort, conform ultimelor cercetări, între anii 346–348 d. H. .
[29] Jacques Paul Migne. *Patrologiae Cursus Completus. Series Latina*, T. 73, col. 229–272.
[30] Laurentius Surius, *De probatis sanctorum vitis*, Cologne, 1617, T. III, p. 195 sqq.
[31] *Acta Sanctorum*, Paris, 1866, T. III, p. 22–43, trad. lat. p. 295–333.
[32] *Acta Sanctorum*, Paris, 1866, T. III, p. 44–53, trad. lat. p. 333–345.
[33] *Patrologia Orientalis*, T. IV, fasc. 5, n° 19, ed. Brepols, Turhout, 1981.
[34] Vezi edițiile : Paul Bedjan, *Acta martyrum et sanctorum*, T. V, Paris, 1895, p. 122–176 şi 701–704 ; E. A. T. Wallis Budge, *The Book of Paradise of Palladius*, 2 vol. Londres, 1904 ; pentru traducerea franceză vezi volumul din *Patrologia Orientalis*, citat în nota precedentă.
[35] *Les Annales du Musée Guimet*, T. XVII, Paris, 1889, p. 1–334.
[36] *Les Mémoires de la Mission archéologique française au Caire*, T. IV, Paris, p. 521–608.
[37] *Annales du Musée Guimet*, T. XVII, Paris, 1889, p. 337–712.
[38] Palladie, Episcop de Elenopolis din Bitinia, *Lavsaiconul: Viețile Sfinților şi Părinților de la pustie*, traducere : Tit Simedrea, îngrijire de ediție: Constanța Costea, Bucureşti, Editura Ileana, f.d.

2. De mai mult de un secol durează polemica ştiinţifică referitoare la perioada istorică şi la limba în care a fost scrisă varianta originală a *vieţii* Sf. Pahomie. Astfel, Émile Amélineau, în ediţia critică din 1889 a textelor copte şi arabe ale hagiografiei pahomiene[39], a încercat să demonstreze că prima versiune a *Vieţii* sfântului a fost scrisă în dialectul sahidic al limbii copte, la circa cincisprezece ani după moartea lui Pahomie. Conform opiniei aceluiaşi cercetător, versiunea greacă principală a *Vieţii* sfântului nu este decât o traducere prescurtată, realizată de către călugării bilingvi din Egipt, a originalului în dialect sahidic. De asemenea, Amélineau era convins de faptul că versiunea hagiografică primară a vieţii sfântului s-a păstrat integral numai în traducerea arabă, în limba coptă existând doar câteva fragmente[40].

În disertaţia sa din anul 1898, consacrată monahismului pahomian, Paulin Ladeuze[41] a propus o altă rezolvare a problemei date: analizând cu acribie sursele existente la acea vreme, el a stabilit faptul că versiunea greacă a *Vieţii* sfântului (numită actualmente versiunea *G 1*) este cea originală, că traducerea în dialectul sahidic al limbii copte s-a făcut după textul original grec şi că traducerea în limba arabă este o compilaţie ulterioară. Textul original grec, conform opiniei lui Ladeuze, ar fi fost compus la scurt timp după moartea călugărului Theodor (în jurul anului 368 d. H.) – cunoscut ucenic şi succesor al lui Pahomie cel Mare.

Wilhelm Bousset, acceptând în linii generale punctul de vedere al lui Ladeuze, a făcut o serie de precizări semnificative la concluziile celui din urmă. El a afirmat că *Viaţa lui Pahomie* a fost scrisă iniţial în limba greacă, dar textul ei original nu a ajuns până la noi. Înainte ca această *Viaţă* să apară în formă scrisă, ea a existat mult timp în formă de *tradiţie orală* şi în nici un caz materialul din această *tradiţie* nu a fost inclus integral în vreuna dintre versiunile scrise. Or, diversele versiuni ale hagiografiilor pahomiene arată că acest material a continuat să trăiască în mediul monahal şi a continuat să fie completat cu noi detalii. Conform părerii lui Bousset, prima parte a variantei *G 1* a *Vieţii* lui Pahomie a apărut încă în timpul vieţii ucenicului său Theodor, iar partea a doua (unde se povesteşte despre activităţile primilor continuatori ai operei lui Pahomie) – a apărut mai târziu, după moartea lui Theodor[42].

Filologii iezuiţi flamanzi, cunoscuţi sub numele de *bollandişti*, au investigat în detaliu problema originii hagiografiei pahomiene. În introducerea lor la ediţia diverselor versiuni greceşti ale *Vieţii Sf. Pahomie*[43], ei au afirmat că originalul *Vieţii Sf. Pahomie* este, actualmente, pierdut. Din versiunile conservate, cea mai apropiată de acest original este versiunea *G1*, care a fost, cu siguranţă, scrisă în limba greacă. Ei au ajuns la concluzia că „discuţia referitoare la limba originală a hagiografiei sfântului poate fi considerată închisă”[44].

Un punct de vedere similar a exprimat şi André-Jean Festugière, traducător în limba franceză a *corpusului* pahomian[45]. El a ajuns la concluzia că versiunea greacă *G 1* a *Vieţii* sfântului nu poate fi traducerea niciuneia din variantele copte cunoscute şi că această versiune *G 1* (sau, mai exact, versiunea primară greacă, actualmente pierdută) a fost scrisă de către un autor grec[46].

Louis Théophile Lefort, care a realizat o excelentă clasificare şi editare a aproape tuturor versiunilor copte ale hagiografiei sfântului, a optat în favoarea priorităţii textului coptic. El a susţinut că versiunea greacă *G 1* este o compilaţie târzie, compusă din două lucrări, iniţial independente – *Viaţa lui Pahomie* şi *Viaţa lui Theodor*. Conform aceluiaşi cercetător, versiunea greacă *G1* trebuie datată dintr-o perioadă ulterioară secolului al VII-lea. Ea nu este cea mai veche versiune a *vieţii* sfântului în această limbă. Cât priveşte versiunea primară în limba greacă, ea nu mai există în limba originalului, dar s-a păstrat în traducerea latină, realizată de către Dionisie cel Mic[47].

Criticându-l aspru pe Lefort, Derwas J. Chitty a apărat prioritatea versiunii *G 1*; în opinia lui, textele versiunilor copte ale *Vieţii* sfântului sunt dependente de originalul grecesc (şi nu invers!); cât priveşte versiunea *G 1*, ea, conform opiniei acestui cercetător, ar fi fost compusă în jurul anului 390 d. H., versiunile copte fiind mult mai târzii[48].

Total diferite au fost concluziile lui Armand Veilleux. El a investigat în detaliu problema şi a constatat că originalul *Vieţii Sf. Pahomie* a fost scris în limba coptă. Relativ timpuriu, acest original a fost alipit la altă scriere, şi anume la *Viaţa lui Theodor*. Această lucrare, compusă din două vieţi de sfinţi, s-a păstrat până astăzi numai în traducere arabă. Atât versiunea greacă *G 1*, cât şi traducerea *vieţii* sfântului în dialectul bohairic al limbii copte, sunt tributare, în

---

39 Émile Amélineau, *Histoire de Saint Pacôme et de ses communautés*, Paris, Ernest Leroux éd., 1889, în *Annales du Musée Guimet*, XVII, p. XXV–XXVI & LXVIII.

40 *Ibidem*.

41 Paulin Ladeuze, *Étude sur le cénobitisme pacômien pendant le IVe siècle et la première moitié du Ve*, Paris, 1898.

42 Wilhelm Bousset, *Apophthegmata : Studien zur Geschichte des ältesten Mönchtums* de Wilhelm Bousset. Text restabilit de către Theodor Hermann şi Gustav Krüger după manuscrisele rămase, Tübingen: ed. Mohr, 1923, p. 224–231 şi p. 253–258.

43 *Sancti Pachomii Vitae Graecae*. Ed. François Halkin. Bruxelles, Société des Bollandistes, 1932.

44 *Ibidem*.

45 *Le corpus athénien de saint Pachôme* édité par le P. François Halkin avec une traduction française par le P. André-Jean Festugière, Cramer, Genève, 1982.

46 *Les moines d'Orient, IV/2. La première vie grecque de saint Pachome*. Introduction critique et traduction par André-Jean Festugière. Paris, Les éditions du Cerf, 1965, p. 156–157.

47 *Les vies coptes de saint Pacôme et de ses premiers successeurs*. Traduction française par Louis Théophile Lefort, Louvain, Publications Universitaires, 1943, p. XIII–XCI; *Sancti Pachomii Vitae Sahidice scriptae*. Ed. L. Th. Lefort. Louvain, Imprimerie orientaliste L. Durbecq, 1933 in *CSCO*, Scriptores Coptici, 9–10.

48 Derwas J. Chitty, *Pachomian Sources Reconsidered*, in „Journal of Ecclesiastical History”, nr. 5, 1954, p. 38–77.

ultimă instanță, acestui original coptic pierdut și tradiției hagiografice pahomiene, generate de el[49]. Putem spune că Veilleux a rezumat în cercetările sale toate studiile anterioare, şi că, pe parcursul a circa două decenii, concluziile sale, conform cărora textul coptic era cel original, nu au fost contestate de nimeni în mod serios.

Cu toate acestea, concluziile lui Veilleux nu pot fi considerate definitive. Ele contravin opiniei lui Francis Halkin, reputat cercetător al operei şi al hagiografiei pahomiene. Astfel, coroborarea paragrafelor 122 – 125 ale versiunii greceşti *G 1* cu unele fragmente din versiunea coptă[50] probează o apropiere de conținut atât de mare, încât nu există nici un dubiu că unul din texte este o traducere a celuilalt. Acesta este un caz rarisim în *corpusul* hagiografiei pahomiene timpurii; el ne permite să stabilim cu exactitate aproape absolută limba în care a fost compusă scrierea originală. Or, analizele lexicale, sintaxa frazelor, citatele biblice (de exemplu, citatul din *1 Corinteni 3,10*, care nu urmează textul canonic coptic al *epistolelor* Sf. Pavel şi care pare a fi o traducere *ad-hoc* din greacă!), porțiunile deteriorate ale manuscriselor ş. a. sugerează că limba în care a fost compus textul primar a fost, totuşi, limba greacă (vezi: Francis Halkin, 1982[51]).

3. În literatura de expresie slavonă, povestirile dedicate lui Pahomie cel Mare au intrat încă din perioada pre-mongolă. Astfel, din componența culegerii manuscrise *Uspensk* (de la frontiera secolelor al XII-lea şi al XIII-lea) face parte textul întitulat *Viața cuviosului părintelui nostru Pahomie, carele a fost la începutul chipului călugăresc* (în slavonă: *Житие преподобнаго отца нашего Пахомия, иже бысть начальникъ мнишьскому образу*). După cum a demonstrat filologul-medievist rus Oleg V. Tvorogov[52], acest text nu ține nemijlocit de diversele variante ale *Vieții Sf. Pahomie*, ci este o traducere a capitolelor 32–34 a *Lavsaiconului* lui Palladie – capitole în care se vorbeşte nu numai despre Sf. Pahomie sau despre mănăstirile întemeiate de el, ci şi despre mănăstirile de maici, despre evenimentele care au avut loc acolo, precum şi despre viața ascetului Pitirum (în trad. slav. – Pitirim). Cât priveşte *hagiografia* propriu-zisă a sfântului, aici trebuie să remarcăm că în istoria literaturii slavone au fost cunoscute (integral sau fragmentar) mai multe variante ale *Vieții Sf. Pahomie*. Cea mai veche pare a fi traducerea slavonă a textului latin, atribuit lui Dionisie cel Mic[53]. Din mai multe surse a fost compilată traducerea slavonă a *Vieții Sf. Pahomie* inclusă în *Marile mineie slavone pentru luna mai*. Această hagiografie slavonă a fost compusă pe baza câtorva fragmente din *regulamentele monastice pahomiene* (traduse în latină de Sf. Ieronim), din capitolul *Pahomie şi tavenisioții* a *Lavsaiconului* lui Palladie şi din textul grec al vieții sfântului, – text – atribuit, în mod greşit, lui Simeon Metafrastul. Versiunea românească a *Vieții Sf. Pahomie* din *Viețile sfinților pentru luna mai* este o traducere fidelă a acestei scrieri slavone compilative. Datorită acestui fapt, în această variantă slavonă şi, ulterior, în varianta românească (tradusă) a hagiografiei pahomiene descoperim atât episodul cu *Ridicarea frunzei de stejar*, cât şi episodul cu *Înclinarea zidirii*; or, în limbile greacă, latină sau coptă, aceste două episoade nu figurează niciodată împreună, în cadrul textului uneia şi aceleiaşi *vieți* a sfântului. În ceea ce priveşte *Viața Sf. Pahomie* din celebrele *Vieți ale Sfinților după Mineie*, întocmite de mitropolitul Dimitrie al Rostovului, aici avem o redactare târzie (de secol XVIII !) şi de factură raționalistă – cu omiterea multor episoade fantastice sau fabuloase – a deja amintitei traduceri slavone – compilate din mai multe surse – a *Vieții Sf. Pahomie*.

---

[49] Armand Veilleux, *La liturgie dans le cénobitisme pacômien au quatrième siècle*. Romae, *I.B.C.* Libreria Herder, 1968, „Studia Anselmiana”, 57, p. 16–158.

[50] Vezi nota 47: *Sancti Pachomii Vitae*..., Ed. L. Th. Lefort, 1933, 303B, col. 21.

[51] Francis Halkin, *Le Corpus Athénien de Saint Pachôme*. Avec une traduction française par A.-J. Festugière. Genève, Patrick Cramer éditeur, 1982 (Cahiers d'Orientalisme II).

[52] О. В. Творогов, *Древнерусские четьи сборники XII—XIV вв. (Статья вторая: Памятники агиографии)*, în *Труды Отдела Древне-Русской Литературы* , Ленинград, 1990, Т. 44, p. 217.

[53] Vezi: *La Vita sancti Pachomii abbatis Tabennensis* din punctul 1 al anexei. Referitor la traducerea slavonă a textului lui Dionisie cel Mic, vezi fol. 115 – 146 din *Mineile pe luna mai* incluse în manuscrisul nr. 94 al *Colecției fundamentale a Bibliotecii Academiei Teologice din Moscova*, aflată actualmente la Biblioteca Lavrei Troițe-Serghiev (Библиотека Троице-Сергиевой Лавры, Фундаментальное собрание библиотеки Моск. Дух. Акад. Рукопись 94. Минея-четья месяц май, л. 115 – 146.): http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=094&pagefile=094-0121– http://old.stsl.ru/manuscripts/medium.php?col=5&manuscript=094&pagefile=094-0152.

IPOSTAZE ALE MODERNITĂȚII ÎN PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: NICOLAE TONITZA, NINA ARBORE, COSTIN IOANID

de EDUARD ANDREI

Abstract

This article discusses the two tendencies that dominated art production in the context of Christian Orthodox church painting in the early 20th century in Romania: on the one hand, the academic oil painting tradition, relatively new to Romanian painting generally and controversial and innovative in Romanian religious painting particularly and, on the other hand, the neo-Byzantine direction, usually understood as a conservative continuation of the Byzantine tradition. This study focuses on the latter and argues that the neo-Byzantine category can be re-interpreted as a new and modern direction in Romanian religious painting, perhaps even more so than the academic category, because neo-Byzantine painting related to contemporaneous developments in European painting and decorative arts, such as Art Nouveau, while the oil mural painting within the academic direction tried to recuperate centuries of oil painting developments from abroad and to force an adaptation of that tradition to the requirements of Orthodox church painting in Romania. To explore these ideas, the article investigates three case studies, namely, the religious mural painting executed in Constanța by three artists – Nicolae Tonitza ("St. George" Church), Nina Arbore ("Saints Emperors Constantine and Helen" Church), and Costin Ioanid ("St. Angels" Church). The article restricts the scope of the research to these artistic projects, within the neo-Byzantine direction, located in Dobrogea, in order to adjust a lens through which to construct the previously stated argument centered on the modernist dimension of 20th century neo-Byzantine painting in Romania.

Keywords: *Religious painting, Dobrudja, 20th century, Nicolae Tonitza, Nina Arbore, Costin Ioanid, fresco, mural oil painting, modernist tendencies, tradition, innovation.*

Dacă despre pictura bisericilor ortodoxe de pe teritoriul României, începând din epoca medievală şi până în primele trei sferturi ale secolului al XIX-lea, există o abundentă bibliografie de specialitate, aceasta este, în schimb, inconsistentă pentru perioada care a urmat. Istoricul de artă Adina Nanu oferă o explicație convingătoare: "Interzicând să se publice sau să se difuzeze tot ce era legat de religie, ideologii ateismului au îngropat în uitare nu numai manifestările contemporane ale credinței, dar şi toate creațiile din deceniile dinaintea ocupației sovietice, bine cunoscute în perioada interbelică"[1].

Chiar şi după 1989, când barierele cenzurii ideologice au căzut, critica de artă nu a încercat decât sporadic sau în abordări tangențiale recuperarea acestui „capitol uitat" al picturii murale bisericeşti.

În acest context, îmi propun să abordez câteva creații de patrimoniu cultural-religios de secol XX, revizitându-le cu sensibilitatea omului contemporan. În economia acestui articol, îmi focalizez deliberat atenția exclusiv asupra spațiului dobrogean, încercând să evit însă riscul închiderii într-un orizont local. Consider că studiile de caz alese ilustrează aspecte simptomatice ale raportului tradiție-modernitate, iar analiza lor conduce la anumite concluzii ce pot fi extrapolate pentru ansamblul picturii religioase româneşti din epoca modernă; cu atât mai mult cu cât mă voi referi la nume de rezonanță ale plasticii naționale. Mai precis, vizez ansamblurile murale executate în biserici constănțene, de către:

1. Nicolae N. Tonitza (cu C-tin Bacalu şi Jean Buiuk) – bis. Sf. Gheorghe (1931–1932);
2. Nina Arbore – bis. Sf. Împărați Constantin şi Elena (1936–1938);
3. Costin Ioanid (cu Lucia Ioanid) – bis. Sf. Îngeri (1959–1961 şi 1976).

Având în vedere că aceşti artişti s-au manifestat atât în pictura religioasă cât şi în cea laică, intenționez, de asemenea, să pun în valoare zonele de contact şi împrumuturile reciproce ale celor două

[1] Adina Nanu, *Pentru un capitol necunoscut al istoriei artei româneşti – pictura monumentală de Costin Ioanid*, în *Revista Monumentelor Istorice*, Bucureşti, 1993–1994, p. 78.

domenii. În acest sens, voi insista asupra cazului Tonitza, incluzând o analiză comparativă între pictura sa murală din bis. Sf. Gheorghe şi unele opere ale picturii sale de şevalet, văzute ca „feţe ale aceleiaşi medalii". Ca urmare, aria de investigaţie depăşeşte cadrul strict al picturii religioase şi propune o privire de ansamblu asupra creaţiei pictorilor, în sfera circulaţiei ideilor şi a infuziilor stilistice, ce ţin de etapele formaţiei artistice, de experienţele din ţară şi din străinătate, în general de raportarea la tradiţie şi modernitate.

CONTEXTUL PICTURII RELIGIOASE ROMÂNEŞTI

Înainte de a aborda cele trei ansambluri de pictură murală dobrogene de secol XX, se cuvine precizat succint contextul mai amplu al picturii religioase româneşti, cu necesare trimiteri la secolul anterior.

De la dorinţa de asimilare a valorilor lumii occidentale pe parcursul secolului al XIX-lea la obsesiva idee a „specificului naţional", conturată la finele acestui „secol al naţionalităţilor" şi dominantă în perioada interbelică[2], evoluţia identităţii culturale româneşti a fost – şi este încă – marcată de dualitatea Orient-Occident.

În domeniul picturii religioase, această dualitate capată o coloratură specifică. Procesul de laicizare a picturii murale bisericeşti, prefigurat încă de la sfârşitul secolului al XVII-lea prin frescele lui Pârvu Mutu de la Filipeştii de Pădure sau ale zugravilor conduşi de Constantinos la mănăstirea Hurezi, se va accentua ulterior tot mai vizibil. Pătrunderea tehnicii uleiului în pictura de şevalet spre începutul secolului al XIX-lea, cu o întârziere de câteva secole faţă de Europa vestică, va avea consecinţe şi asupra picturii religioase murale, care la sfârşitul acestui secol va împrumuta noua tehnică şi o va folosi în paralel cu fresca.

Astfel, în pictura murală bisericească de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX, am decelat două direcţii majore, în relaţie de dihotomie: 1. tendinţa academistă şi 2. tendinţa neobizantină. Dacă prima a marcat un anumit interval temporal, dominând sfârşitul de secol XIX şi menţinându-se până în primele decenii ale secolului XX, cea de a doua a reprezentant mai degrabă o constantă. Le detaliez în cele ce urmează.

1. Pe de o parte, pictori de şevalet, lucrând în ulei în manieră „modernă", „europeană", şcoliţi de acum adesea în străinătate, fac – în mod aparent paradoxal – tranziţia acestei tehnici în pictura murală. Tattarescu, fost bursier la Accademia di San Luca din Roma, este cel care instituie maniera academistă şi un adevărat „şef de şcoală" în această direcţie pentru generaţii de pictori. Transferate în pictura bisericească, stilul academist şi tehnica uleiului aduc individualizarea, tratarea realistă a personajelor biblice, în contrast cu hieratismul figurilor (post)bizantine, în timp ce iluzia spaţială, redată prin efectele de „trompe l'œil" ale perspectivei liniare şi cromatice, contrazice bidimensionalitatea zidului şi anulează simbolica lipsă a volumetriei din pictura (post)bizantină.

2. Pe de altă parte, se practică pictura în frescă, în descendenţa "zugravilor de subţire", şi continuând cumva tradiţia (post)bizantină – devenită acum şi apanaj al naţionalismului –, în formula picturii neobizantine. Această tendinţă va fi însă irigată din două surse:

– „filtrarea" tradiţiei prin sita curentelor modernităţii europene de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX. Este firesc ca artişti de primă mărime ai epocii, cu o cultură vizuală de excepţie, dobândită în ţară, dar şi în străinătate, şi afirmaţi în paralel în domeniul picturii laice, să nu-şi mai propună, atunci când primesc comenzi de pictură bisericească, să execute o simplă pastişă a modelelor bizantine şi postbizantine, al căror format „standardizat", şablonard era cunoscut din erminii. În acest sens, neobizantinismul picturii religioase de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX poate fi văzut, într-o primă etapă, ca un ecou al fenomenului complex al Artei 1900 sau ce aş numi „variantă hieratică a Art Nouveau-ului";

– recursul la fondul artei populare, ca depozitară a celei mai autentice expresii a „sufletului românesc", având drept consecinţă infuzia de elemente folclorice, menite a conferi dimensiunile „specificului naţional" pe filieră mitică, şi de trimiteri locale, în spiritul regionalismului.

În această ordine de idei, anonimatul zugravilor este substituit în secolul XX prin afirmarea unor nume de artişti capabili a crea ansambluri originale, adevărate „opere de autor", precum Costin Petrescu, Nicolae Tonitza, Olga Greceanu, Nina Arbore, Gheorghe Popescu, Costin Ioanid.

[2] Unii pictori au publicat chiar articole pe tema specificului naţional. Vezi Apcar Baltazar, *Spre un stil românesc*, în *Convorbiri artistice* (prefaţă şi antologie de Radu Ionescu), Bucureşti, 1974; Francisc Şirato, *Arta plastică românească*, în *Încercări critice*, Bucureşti, 1967; Nicolae Tonitza, *Specificul naţional*, în *Scrieri despre artă* (cuvânt înainte de Tudor Arghezi; culegere de texte, adnotări şi prefaţă de Raoul Şorban), ed. a II-a, Bucureşti, 1964; Oscar Han, *Tradiţia în arta plastică*, în *Dălţi şi pensule*, Bucureşti, 1970. Olga Greceanu a scris cartea *Specificul naţional în pictură* (1939; republ. 2010, coord. Adina Nanu, ediţie îngrijită de Iuliana Mateescu).

La o primă vedere, prima tendinţă, cea academistă, pare una înnoitoare, prin încercarea – tardivă – de racordare a artei româneşti, în general, şi a celei religioase, în particular, la standardele Europei occidentale, şi care, totodată, rupe cu tradiţia, inaugurând modernitatea. În schimb, cea de a doua tendinţă apare ca fiind conservatoare, perpetuând maniera de a picta tradiţională şi asigurând astfel o continuitate stilistică.

În opinia mea, această optică este eronată deoarece exclude modernitatea tendinţei neobizantine. Teza pe care o acreditez, ca noutate, este că ansamblurile de pictură murală (şi icoanele, unde e cazul) executate în interiorul direcţiei neobizantine de artişti ca Tonitza, Arbore şi Ioanid constituie, de fapt, creaţii de o mare modernitate, ce reflectă înţelegerea profundă şi originală a artei bisericeşti, reinterpretând tradiţia fără a-i aduce atingere.

PICTURA RELIGIOASĂ DOBROGEANĂ DIN SECOLUL XX: ÎNTRE TRADIŢIE ŞI MODERNITATE

Dobrogea, revenită la „patria-mamă" în urma Războiului de Independenţă, se dovedeşte un spaţiu geografic privilegiat pentru dezvoltarea aserţiunilor de mai sus. Aici, într-un adevărat „mozaic" etnic şi confesional, construirea şi apoi decorarea cu pictură a bisericilor ortodoxe româneşti, după 1878, a însemnat şi o formă de apropriere a teritoriului proaspăt ieşit de sub autoritatea otomană. Mai târziu, în perioada interbelică, când mirajul luminii şi „exotismul" Dobrogei au atras o întreagă pleiadă de pictori, în paralel cu pelerinajul la Mangalia şi mai ales la Balcicul devenit o „Mecca artistică", nume de primă mărime ale picturii româneşti s-au aşezat temporar la Constanţa, dar nu în faţa şevaletului, pentru a practica pictura solară de „plein air", ci pentru a se urca pe schele în penumbra interioarelor de biserici şi a le picta, fie în frescă – precum Nina Arbore, fie în ulei – ca în cazul lui Tonitza[3]. În fine, în timpul regimului comunist, aici, ca peste tot în ţară, pictura de biserici a fost trecută total într-un con de umbră, nerăspunzând „cerinţelor" artei oficiale de partid şi de stat, dar nu a încetat de a exista; ba chiar a înregistrat creaţii de valoarea ansamblului mural executat de Costin Ioanid.

Cele trei studii de caz analizate în corpusul acestui articol – ansambluri murale bisericeşti realizate la Constanţa de Tonitza, Arbore şi Ioanid, în intervale temporale diferite – primele două în perioada interbelică, al treilea în primele decenii din a doua jumătate a secolului XX –, se înscriu, în diverse grade, în cadrul tendinţei neobizantine.

Pentru a ilustra bipolaritatea picturii religioase româneşti menţionate mai sus şi pentru a „echilibra balanţa", reamintesc, pe scurt, că primele două biserici ortodoxe româneşti ridicate la Constanţa după 1878 fuseseră pictate în manieră academistă: mai întâi Catedrala Sf. Apostoli Petru şi Pavel, de către George Demetrescu Mirea[4], la sfârşitul secolului al XIX-lea (cca 1884–1891); apoi bis. Adormirea Maicii Domnului (I), de către Dimitrie Marinescu[5], în anii 1910–1911.

Realismul figurilor sfinte pictate de Mirea în catedrala constănţeană, după modelul occidental, provocase pe atunci un adevărat scandal, reprezentanţii Bisericii văzând în acest mod de reprezentare o gravă ofensă adusă tradiţiei bizantine[6]. Cazul are valoare de paradigmă în contextul confruntării dintre tradiţie şi modernitate din epocă.

Biserica Ortodoxă Română, după o perioadă de „amnezie" relativ scurtă[7], în care „închide ochii" la proliferarea picturii bisericeşti în manieră occidentală, de tip Tattarescu, pare că „se trezeşte" brusc şi îşi

[3] Pentru date despre prezenţa unor artişti cunoscuţi ai plasticii româneşti în Dobrogea, pentru a încheia contracte de pictură bisericească, vezi Florica Cruceru, *Artele în Dobrogea 1877–1940*, Constanţa, 2002, pp. 90–100.

[4] Aceasta a fost singura lucrare de pictură religioasă a lui Mirea, datorată prieteniei cu arhitectul Ion Mincu, autorul mobilierului catedralei. În intervalul 1959–1964, pictorii Ghe. Popescu (1903–1975) şi Nuni Dona (1916-2009) vor repicta catedrala în stil neobizantin, cu inflexiuni ale artei populare.

[5] Vezi Eduard Andrei, *Un pictor uitat: consideraţii despre opera laică şi religioasă a lui Dimitrie Marinescu*, în *Îndrumător pastoral*, nr. 3, Tulcea, 2011, p. 446–460.

[6] Vezi George Dragomirescu, Ion Frunzetti, *G. Demetrescu Mirea*, Academia Română, Publicaţiunile Fondului Elena Simu, VII, Monitorul Oficial şi Imprimeriile Statului, Imprimeria Naţională, Bucureşti, 1940, p.15 şi urm.

[7] Procesul de emancipare naţională început în secolul al XIX-lea a însemnat orientarea către cultura vest-europeană, exprimată iniţial prin ruptura cu tradiţia, şi implicit reducerea autorităţii Bisericii. În faza următoare, odată cu construirea statului modern, societatea românească a înţeles necesitatea afirmării propriei voci în concertul european, redescoperindu-şi rădăcinile în tradiţie. Ideologia naţional-identitară a condus şi la reconsiderarea Bisericii. Cf. Carmen Popescu, *Le style national roumain. Construire une nation à travers l'architecture, 1881–1945,* Rennes/ Bucureşti, 2004, p. 99–100.

radicalizează poziția. Reuniți în Sinod la 22 noiembrie 1889, înalții prelați impun măsuri drastice privind arhitectura şi decorarea bisericilor cu pictură murală şi icoane, adoptând în fapt o propunere a episcopului Partenie al Dunării de Jos, cel care criticase cel mai vehement pictura lui Mirea. Deciziile luate atunci devin literă de lege prin publicarea lor ulterioară în organul de presă al Bisericii, sub semnătura Mitropolitului Primat, I.P.S. Iosif, a cinci episcopi şi şase arhierei.

Documentul[8], care, dincolo de comandamentele religioase, apasă pedala sentimentelor patriotice, precizează răspicat convingerile Bisericii: „Considerând *pictura bizantină şi împreună cu dĕnsa şi pe celalte arte frumóse, ca fiind singurele întru a reprezenta cu splendóre, magnificentă şi cuvioşie persónele cele marĭ şi Sânte ale religiuneĭ creştine* (*subl. m.*, E.A.), şi a întreține în popor adevĕratul sentiment religios”, dar şi motivele sale de îngijorare, constatând o stare de fapt: tendința „tacită” de a înlocui în biserici „artele bizantine” cu “altele nouĭ şi necunoscute poporuluĭ nostru”; în unele biserici se fac „zugrăvelĭ” ce sunt departe de a înfățişa „cum se cade imaginea Dumnedzeireĭ şi chipurile Sânților”; „ornamentațiunea bisericeĭ” din ultima vreme este „lipsită aprópe şi de cerințele artistice şi de cele liturgice”.

Ca urmare, Sfântul Sinod dispune ca: „1. Prea Sânțițiĭ Episcopĭ eparhițĭ să supravegheze cu dinadinsul în jurisdicțiunea lor ca *pictura şi ornamentațiunea care se va introduce de acum inainte, fie prin bisericele cele vechĭ fie prin cele nouĭ sau reîn[n]oite – să fie conform stiluluĭ bizantin deja în us în Biserica nóstră* (*subl. m.*, *E.A.*).” În al doilea rând, preoții şi epitropii au de acum obligația ca, înainte de a contracta zugrăvirea unei biserici, să obțină aprobarea Chiriarhiei, căreia să îi prezinte „modelurile de zugrăvélă”. În al treilea rând, preoților li se cere imperativ să nu mai primească în biserică pentru a fi sfințite decât acele icoane „aprobate şi recomandate de Chiriarchie” sau care provin din atelierele pictorilor români „cunoscuțĭ şi probațĭ”.

Conform documentului, sancțiunile ce vor fi aplicate în cazul nerespectării celor de mai sus merg până la caterisirea preoților, destituirea epitropilor sau închiderea bisericii.

Este greu de spus în ce măsură aceste dispoziții au fost respectacte cu strictețe, dar cert este că ele au avut consecințe care nu au întârziat să apară. În respectivele condiții, nu este de mirare că, de acum înainte, devine aproape o cutumă ca pictorii, atunci când angajează contracte de pictură bisericească să precizeze în mod expres că vor picta în manieră “bizantină”, ca garanție a aprobării autorităților bisericeşti.

1. Nicolae N. Tonitza – de la şevalet la schela bisericii

Raportată la aceste precedente, zugrăvirea bisericii Sf. Gheorghe pare să marcheze o nouă etapă în evoluția stilistică a picturii murale bisericeşti, **Nicolae N. Tonitza** (1886–1940) ajungând aici la o formulă proprie.

Personalitatea artistică a lui Tonitza ca pictor de şevalet este bine-cunoscută. Cealaltă fațetă a creației artistului, de autor al unor importante ansambluri de pictură religioasă, rămâne în continuare mult mai slab luminată. Menționez, de aceea, câteva date despre activitatea sa de pictor bisericesc. Această vocație se manifestă încă din vremea studenției sale ieşene: în 1904, împreună cu colegii săi – Şt. Dimitrescu, C-tin Bacalu şi D. Pavlu – pictează bis. din satul Grozeşti, unde execută îndeosebi icoane în stil Tattarescu, iar în 1906 îl ajută pe profesorul său Ghe. Popovici la decorarea capelei palatului Mitropoliei din Iaşi.

Pictura bisericească va reveni apoi în diferite etape ale creației, alternativ sau în paralel cu pictura de şevalet. În 1911, Tonitza – proaspăt revenit în țară după periplul de studii la München şi Paris – pictează, cu aceiaşi Şt. Dimitrescu şi C-tin Bacalu, bis. din Poeni. În anul următor zugrăveşte bis. din Scorțeni şi obține, prin concurs, „certificatul de pictor bisericesc”. Mai târziu, în anii 1914–1916, cu alți artişti, pictează bis. din Netezeşti. Ulterior va mai zugrăvi bisericile din Valea Rea, Silişte, Galbeni, Bragadiru, Văleni, Grivița, iar în 1935 începe zugrăvirea schitului Durău, terminată în răstimpul a „trei vacanțe active”, împreună cu o numeroasă echipă formată din studenți şi pictori, absolvenți ai Academiei de Arte Frumoase ieşene, unde acum este el însuşi profesor[9].

În anii 1931–1932, Tonitza părăseşte temporar şevaletul pentru a picta bis. Sf. Gheorghe (Nou) din Constanța, coordonând echipa formată împreună cu **Constantin Bacalu** (1884–1975) şi **Jean Buiuk** (1886–1953) – episod la care mă voi referi detaliat.

Pentru a înțelege pictura bisericească a lui Tonitza trebuie menționată, de asemenea, pasiunea lui timpurie pentru arta bizantină, pe care o împărtăşeşte cu Hugo von Habermann, profesorul său de la

[8] *Deciziunea Sântului Sinod al sântei nóstre biserici autocefale drept măritore de rĕsărit*, în „Biserica Ortodoxă Română”, anul al XIV-lea, 1890, Tipografia Cărților bisericeşti, Bucureşti, 1891, p. II–IV, republ. în *Biserica Ortodoxă Română*, anul al XVI-lea, 1893, p. 577–580.

[9] Cf. Barbu Brezianu, *N.N. Tonitza*, Bucureşti, 1986, p. 25–26.

Academia Regală de Artă din München, la clasa căruia intră în 1908: „Cu Habermann (…) am izbutit să mă împrietenesc foarte repede şi să-i mărturisesc patima mea pentru decorativul bizantin, pe care o inhalasem de copil încă din bisericuţele Moldovei noastre. Mi-a dat dreptate pentru preferinţele ce arătam şi mi-a mărturisit şi el acelaşi păcat (…). Împreună am început atunci răscolirea tuturor colecţiilor de icoane şi documente bizantine, grafice, câte se aflau în vechea Pinacotecă a oraşului, bibliotecile oficiale şi galeriile particulare, asupra cărora am stat aplecat zile şi nopţi nenumărate, scoţându-mi note, schiţând şi acuarelând”[10].

În 1909, după întreruperea studiilor müncheneze, tânărul artist călătoreşte în Italia, vizitând şi Ravenna, unde vine în contact direct cu mozaicurile bizantine din epoca lui Iustinian. Aici, chiar în ziua sosirii, se instalează cu „şevalet, cartoane şi vopsele” în biserica San Vitale – „acel minunat tezaur al măiestriei bizantine”, în timp ce la Sant'Apollinare Nuovo descoperă „profunzimea iconografiei vechi” şi „ritmurile inedite ale unei decoraţii unice”[11].

Câţiva ani mai târziu, în articolul „Despre pictura bisericească la noi”, apărut la Iaşi în „Evenimentul” din 11 martie 1914, Tonitza emite o judecată surprinzătoare: „Se găsesc indicii, în pictura vechiului Bizanţ, care ne fac a crede că dacă imperiul de răsărit n-ar fi căzut aşa de brusc, s-ar fi produs o reacţie puternică contra unor formule de imobilizare a mişcărilor şi de înţepenire a expresiilor. O reacţie contra unor formule învechite, care ar fi avut ca rezultat o renaştere a artei bizantine şi o ridicare a ei, pe culmi încă neatinse de Renaşterea apuseană.”[12]

Din textul lui Tonitza se poate deduce că idealul său de pictură bisericească ar fi însemnat încorporarea mişcării şi introducerea unei anumite mobilităţi a expresiilor, menite a da un suflu nou canoanelor de reprezentare ale picturii bizantine, caracterizate prin hieratismul şi imobilismul formelor. Această poziţie pare a fi o „cale de mijloc”, în contextul în care, în România primelor decenii ale secolului XX, în pictura bisericească se confruntă în continuare cele două mari tendinţe sus-menţionate, conturate în secolul anterior, cea realist-academistă şi cea neobizantină. În pictura bisericii Sf. Gheorghe din Constanţa, după cum se va vedea ceva mai jos, Tonitza pare să fi reuşit cumva sinteza celor două direcţii.

Documentele de arhivă reveleazǎ informaţii semnificative despre perioada celor doi ani petrecuţi de Tonitza la Constanţa pentru pictarea bisericii. Echipa sa a obţinut comanda prin câştigarea concursului organizat de Primăria Constanţa la 19 aprilie 1931[13], pentru care s-au primit 10 oferte[14].

În oferta adresată primarului[15] pentru „a împodobi acel lăcaş de închinăciune al cetăţii Tomis potrivit orânduelilor statornicite de canoanele şi tradiţia noastră şi următor condiţiilor stabilite de ctitori”, cu năzuinţa „de a ridica nivelul zugrăviturii bisericeşti contemporane”, artiştii se prezintă astfel: Jean Buiuk – „Arhitect pictor decorator absolvent al Sc. de arte decorative din Paris.”, C. Bacalu – „Absolvent al Sc. de Belle Arte din Iaşi, fost elev al Înaltei Akademii Regale din München”, N.N. Tonitza – „Membru în Juriul Salonului Oficial de Pictură; Absolvent al Sc. de Belle arte din Jaşi, fost elev al Înaltei Academii Regale de artă din München; <Grand Prix> al expoziţiei internaţionale de Artă, din Barcelona”.

La 6 iunie 1931[16], primarul înştiinţează pictorii că proiectul depus de ei îndeplineşte „condiţiunile tehnice”, urmând să primească avizul Consiliului Comunal. La 11 iunie 1931 se încheie un proces-verbal[17] între „membrii comisiunii pentru aprecierea şi adjudecarea lucrării de pictură” şi „Domnul pictor N.N. Toniţă”, pentru a hotărî de comun acord condiţiile în care se va executa pictura.

Debutul lucrărilor este tergiversat însă din cauza vanităţii unuia dintre participanţii la concurs, C. Vasilescu, care a contestat rezultatul. Ca urmare, la 23 iulie 1931, Tonitza adresează o scrisoare[18] lui Nicolae Iorga, preşedinte al Consiliului de Miniştri: "Primăria Constanţa nu se bizuie încă a încheia cu mine şi colaboratorii mei (…) cuvenitul contract, de oare ce, în ultimile momente, a fost introdus (…) un fel de <contestaţie> (…), ce urmează a fi cercetată de către cei în drept *tocmai la 11 septembrie a.c.*, când deabea vom putea fi legalmente slobozi – şi noi şi Municipiul Constanţa – a ne angaja reciproc şi a începe lucrul."

[10] *Ibid.*, pp. 6–7.

[11] *Ibid.*, p. 7.

[12] Pasaj reprodus sub titlul *Arta bizantină* în N. Tonitza, *Scrieri despre artă*, *op. cit.*, p. 44. Adnotarea lui Raoul Şorban trebuie privită cu rezerve, fiind o interpretare eronată a textului lui Tonitza.

[13] Cf. *Publicaţiunii Nr. 4610*, Direcţia Judeţeană a Arhivelor Naţionale (D.J.A.N.) Constanţa, fond Primăria Constanţa*, dosar 12 / 1929*, f.105.

[14] Cf. *procesului-verbal din 21 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 106-106v.

[15] *Ofertă înreg. nr.5352 / 2 aprilie 1931*, *ibid.*, filele 91-91v.

[16] *Adresa 5352 / 6 iun.1931*, *ibid.*, f.104.

[17] *Ibid.*, filele 163-163v.

[18] *Scrisoare înreg. nr. 15043 / 13 aug. 1931*, *ibid.*, filele 80-81v.

Pe scrisoare se poate citi rezoluția lui Iorga: „Se va încredința zugrăvia D-lui Tonitza. E neadmisibil să se trateze chestiile de artă prin vulgare străgiuiri”.

În fine, la 8 august 1931 se semnează aşteptatul contract[19] între primarul Constanței, Aurel Vulpe, şi cei trei pictori. Documentul face precizări despre tehnica picturii şi programul iconografic: „Pictura se va executa în ulei pe fond de ceară, întrebuințându-se ulei de in, crud olandez, iar culorile vor fi Schönfeld Lefranc. – Aureolele şi decorurile ce vor necesita aur, vor fi aurite cu Katärinen-gold 14 carate. (…) *Sfinții și panourile se vor picta conform regulilor iconografice ale bisericii ortodoxe din răsărit, iar pictura se va executa în stil bizantin. Asemeni decorurile vor fi în stil bizantin* (*subl. m.*, *E.A.*). În afară de icoanele catapitezmei D-nii pictori sunt obligați a picta crucea Sfintei răstigniri cu cele două moline, predicatorul, o icoană mare a cuvuioasei Paraschiva şi 14 icoane prăsnicare, pentru iconostas, precum şi podul cafasului. La intrarea în biserică în exterior, se vor picta sfinții Apostoli Petru şi Pavel, iar deasupra uşilor Sf. Gheorghe, în interior în dreapta Majestatea Sa Regele şi în stânga P.S. Episcop (…)”.

Pe parcursul lucrărilor intervin şi probleme legate de plăți restante sau conflicte între Tonitza şi pictorul Buiuk sau preotul Atanasie Popescu, pe care nu le detaliez.

Conform documentelor de arhivă, se pare că Tonitza întrerupsese lucrul şi părăsise Constanța la sfârşitul anului 1932, în condiții rămase insuficient clarificate. Pictura bisericii era în acel moment realizată în cea mai mare parte.

Greutățile semnalate l-au dezamăgit pe pictor, care – într-o scrisoare adresată unei autorități bisericeşti, datată 25 iunie 1934[20], Bucureşti – afirma retrospectiv: „N-aşi dori să mă mai aflu încăodată în iadul de neplăceri, în care am suferit doi ani de-a rândul la bis. Sf. Gheorghe din Constanța”. Din această scrisoare rezultă şi ce rămăsese nepictat la acea dată: „cele două portrete ctitoriceşti şi mici completări”.

Artistul precizează că e dispus să-şi reia lucrul doar în anumite condiții, printre care să i se permită „executarea portretelor ctitoriceşti pe pânză şi în atelierul meu din Bucureşti, cari portrete vor fi ulterior fixate pe respectivele spații din biserică. (Aceasta nu din comoditate pentru mine, ci fiindcă, în special portretul M.S. Regelui nu poate fi executat în condiții de artă cuviincioase, decât după natură, şi – vă închipuiți că nu pot invita pe M.S. să-mi pozeze pe şchela bisericii din Constanța)”.

Dincolo de intenția de a-i solicita regelui Carol al II-lea să îi pozeze pentru unul dintre portretele ctitoriceşti, este interesant de observat aici că pentru Tonitza nu numai că înlocuirea tehnicii frescei cu cea a picturii murale în ulei nu reprezintă o problemă, dar consideră chiar posibil ca pictura de şevalet în ulei pe pânză, fie şi de mari dimensiuni, să fie transpusă în pronaosul bisericii, substituind la propriu pictura murală.

Un document inedit din Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului[21] demonstrează însă că lucrurile nu s-au continuat astfel, ajungându-se chiar la un proces între Primărie şi echipa de pictori. Curtea de Apel, în şedința din 26 iulie 1935, „a dat Primăriei câştig de cauză, anulând contractul, pentru neexecutarea clauzelor, din partea dlor pictori”. Ca urmare, „delegațiunea permanentă a Consiliului Municipal, în şedința dela 3 August [1935] a decis ca lucrările pentru terminarea picturei să se încredințeze dlui pictor Marincea Stănescu”. Aşa s-a şi întâmplat, lucrările fiind „săvârşite” de noul pictor în martie 1936[22], de unde şi discrepanțele stilistice.

Din păcate, picturile murale executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe din Constanța nu se ridică, în ansamblu, la înălțimea picturii sale de şevalet. Faptul este explicabil, parțial, tocmai prin obstacolele menționate. În plus, spațiul puternic fenetrat al bisericii nu i-a permis echipei de pictori să abordeze compoziții complexe, astfel încât pe pereții pronaosului şi naosului domină înşiruirile sfinților, grupați câte doi sau singularizați, reprezentați figură-întreagă. Singurele scene din ansamblul mural cu mai multe personaje şi o compoziție mai elaborată sunt *Naşterea Domnului* în conca absidei sudice, *Învierea* în conca absidei nordice (Fig. 1) sau *Maica Domnului orantă cu pruncul, flancată de Arhangheli* de pe bolta absidei principale.

De asemenea, intervențiile repetate de „conservare-restaurare”, mai mult sau mai puțin profesioniste, au făcut ca pictura murală, asa cum se vede azi, să-şi piardă din calitățile inițiale.

Există însă, din fericire, picturi asupra cărora nu s-a intervenit ulterior decât foarte puțin sau deloc: icoanele catapetesmei (cărora li se pot adăuga icoanele evangheliştilor ce decorează amvonul), executate în ulei pe lemn. Aceste icoane trebuie luate drept „martor” pentru analiza corectă a picturii lui Tonitza de la bis.

---

[19] *Contract înreg. 11252 / 8 aug. 1931*, *ibid.*, filele 68–70.

[20] D.J.A.N. Constanța, fond Primăria Constanța, *dosar 18 / 1934*, filele 14–17.

[21] Arhiva Arhiepiscopiei Tomisului (A.A.T.), *adresa nr. 34 / 12 aug.1935* a Parohului Roşculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

[22] A.A.T., *adresa nr. 32 / 22 martie1936* a Parohului Roşculeț către Episcopul Gherontie al Eparhiei Constanța.

Sf. Gheorghe, ele păstrând „strălucirea” originară a ansamblului şi trădând excepţionalele calităţi de pictor şi grafician ale artistului.

Este semnificativ şi că toate aceste „repere” sunt executate pe dimensiuni mici, care le apropie de formatul obişnuit al picturii de şevalet – cea în care Tonitza dă măsura adevăratei sale valori. Continuând această idee, consider bine-venită o paralelă între pictura bisericească a lui Tonitza, ilustrată, din motivele enunţante, prin icoanele catapetesmei de la bis. Sf. Gheorghe, şi pictura laică a artistului, bogat reprezentată în colecţiile Muzeului de Artă Constanţa şi Muzeului Dinu şi Sevasta Vintilă din Topalu, pentru a rămâne în perimetrul dobrogean.

Catapeteasma bisericii Sf. Gheorghe (Fig. 2) este concepută pe patru registre orizontale, care, de sus în jos, respectă desfăşurarea iconografică de tradiţie: I. şirul celor 12 prooroci; II. şirul celor 12 apostoli; III. cele 12 icoane prăznicare; IV. marile icoane: *Sf. Nicolae*, *Sf. Arhanghel Gavriil* (pe uşa îngerească), *Maica Domnului cu pruncul* – în stânga; *Iisus Hristos Învăţător*, *Sf. Arhanghel Mihail* (pe uşa îngerească), *Sf. Gheorghe* (icoana de hram) – în dreapta. În axul median, de sus în jos, icoanele reprezintă: *Iisus răstignit* (crucifixul din vârful catapetesmei), flancat de *Maica Domnului* şi *Sf. Ioan*; *Sf. Treime* (corespunzând primului registru orizontal); *Cina cea de taină* (al doilea registru orizontal); *Sf. Mahramă* (al treilea registru orizontal); *Bunavestire* (pe uşile împărăteşti, al patrulea registru orizontal).

Se regăsesc în aceste icoane ecouri ale picturii şi graficii artistului, care la acea vreme acumulase deja cuceririle impresioniste, postimpresioniste şi fusese puternic marcat de Arta 1900 – venind în contact direct cu varianta sa germană, Jugendstil, în perioada studiilor sale la Academia Regală de Artă din München (1908–1909). De asemenea, opera lui Tonitza asimilase până la un punct tendinţele expresioniste ale primelor decenii ale secolului XX şi înglobase influenţe din arta orientală. Se ştie că în timpul şederii sale la Paris (1909–1911) vizitase o expoziţie de stampe japoneze şi chiar va executa mai târziu o serie de tablouri cu teme explicit japoneze, din care rezultă însuşirea lecţiei extrem-orientale, mai ales în privinţa raportului semnificativ plin-gol şi a desenului graţios, dar sintetic. Filtrându-le prin propria sensibilitate, artistul a combinat toate aceste influenţe într-o sinteză proprie.

Unele dintre icoanele prăznicare ale catapetesmei – sau replicile lor mobile[23]– executate de Tonitza la bis. Sf. Gheorghe pot fi analizate comparativ cu picturile sale laice inspirate de peisajul dobrogean, sesizând interesante corespondenţe. Astfel, în *Naşterea Maicii Domnului*, *Bunavestire*, *Prezentarea Mariei la templu* (Fig. 3), *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), *Duminica Tomei* şi *Adormirea Maicii Domnului* – scene în care personajele evoluează total sau parţial pe un decor arhitectonic – Tonitza imaginează temple, biserici, palate, cetăţi sau arhitecturi fantastice în care se pot identifica arcade sprijinite pe coloane, cupole, ferestre (ca goluri ce ritmează plinul zidului), nişe etc. Artistul foloseşte vederea frontală a construcţiilor, menită a accentua efectul bidimensionalităţii, epura perspectivă, sau perspectiva inversă corespunzând spaţiului simbolic şi canoanelor de reprezentare bizantine.

Aceste edificii de un alb strălucitor, cald, cu acoperişuri de un roşu-cărămiziu sau roşu-brun, se decupează pe albastrul ultramarin al cerului, evocând acea arhitectură solară pe care Tonitza o va picta în repetate rînduri pe dealurile Balcicului[24] sau pe străzile Mangaliei – case pitoreşti sau construcţii cu „iz exotic” ale comunităţii musulmane: uleiurile *Geamie-Balcic* (Fig. 5), *Baia turcească*, *Minaret*, *Toamna (II)* şi lucrările grafice colorate *Case*, *Stradă în Mangalia* şi *Vânzătorul de flori din Mangalia*. Chiar dacă stilul artistului este eliberat în aceste lucrări de constrângerile canoanelor impuse de pictura bisericească, ele prezintă aceeaşi aplatizare a volumelor, preferinţa pentru vederea frontală (chiar şi atunci când unghiul de observaţie favorizează deformarea perspectivală) şi acelaşi alb „de cretă” al zidului.

[23] Este de menţionat că scenele celor 12 icoane prăznicare, reprezentând (de la stânga la dreapta): 1. *Naşterea Maicii Domnului*, 2. *Buna vestire*, 3. *Naşterea lui Iisus*, 4. *Prezentarea Mariei la Templu*, 5. *Botezul Domnului*, 6. *Intrarea în Ierusalim*, 7. *Răstignirea*, 8. *Învierea*, 9. *Duminica Tomei*, 10. *Înălţarea*, 11. *Schimbarea la faţă*, 12. *Adormirea Maicii Domnului*, fuseseră executate iniţial şi pe 6 panouri cu două feţe, ca icoane mobile cu utilitate ocazională. Cele 6 icoane mobile se păstrează şi astăzi în biserică şi permit, la rândul lor, o paralelă cu „duplicatele” lor – icoanele fixe din catapeteasmă –, pentru care au funcţionat drept „cartoane pregătitoare”. Este de presupus că, realizate înainte de instalarea catapetesmei, ele au asigurat decorul provizoriu al bisericii. La o privire atentă, se observă că aceleaşi compoziţii sunt realizate mai „expeditiv” în icoanele mobile şi prezintă chiar unele „stângăcii”, care au fost „remediate” în icoanele fixe. De exemplu, la *Duminica Tomei*, în versiunea iniţială dalajul scenei e reprezentat în perspectiva clasică renascentistă, înlocuită cu perspectiva inversă bizantină în versiunea finală. Probabil că Tonitza a lăsat pe seama colaboratorilor săi execuţia unor asemenea detalii, el rezervându-şi dreptul de a realiza compoziţia definitivă.

[24] Pentru Tonitza, debutul anilor 1930 a însemnat nu numai pictarea bisericii din Constanţa, ci şi primul contact cu Balcicul, unde va reveni constant.

La nivelul limbajului plastic, viziunea decorativă este susținută de liniile sinuoase de contur, uneori de tip arabesc – de influență Jugendstil / Art Nouveau –, trasate cu siena arsă, de tentele plate ale unei palete ce potențează contrastele calorice prin juxtapunerea culorilor calde (ocru, siena, roşu) şi reci (albastru ultramarin). Se adaugă dozajul atent al luminii si umbrei, regia luministică estompând, în general, contrastele valorice în favoarea celor cromatice.

Noi analogii formale şi cromatice pot fi decelate între icoanele *Botezul Domnului*, *Răstignirea*, *Înălțarea*, *Schimbarea la față*, unde decorul-fundal este exclusiv natural, şi *Naşterea lui Iisus*, *Intrarea în Ierusalim* (Fig. 4), în care fundalul este asigurat parțial de peisaj, şi tablouri ca *Margine de crâng-Balcic*, *Balcicul în zori* (Fig. 6), *Poarta lui Osman*, *Toamna (III)*, *Cafeneaua mică-Balcic*, *Peisaj Mangalia (Impresie de amurg)*, *Iarna la Balcic*, *Mahala țigănească* (compoziție dominată piramidal de prezența muntelui).

Peisajul epurat din pictura religioasă, cu un relief stâncos, "ascetic", sărac în vegetație, aminteşte dealurile de argilă (cu ocruri aurii, brunuri, siena arsă sau naturală, roşu englez) şi calcar (alburi şi griuri colorate) ale peisajelor pictate la Balcic. De asemenea, stilizarea arborilor şi plantelor din icoane îşi găseşte echivalentul în tratarea din pictura de şevalet. Astfel, copacul compus pe diagonală, cu coroană sferică din *Intrarea în Ierusalim* are corespondent în arborele mai mic din stânga în *Margine de crâng-Balcic*, care păstrează aceeaşi înclinație şi are o coroană similară, părând a aparține aceleiaşi specii. Această impresie este facilitată de faptul că Tonitza – fără a fi preocupat de detalii – subsumează frunzişul unei mari pete de verde cald, construind un volum sintetic şi doar sugerat, prin câteva tente mai reci în zona umbrei. Acelaşi tip de arbore revine în *Balcicul în zori*, de data aceasta în plan secund, cu o siluetă eterată, ireală, ca în teatrul de umbre japonez.

Peisajul religios introduce elemente ale registrului celest: steaua galbenă ce se decupează pe albastrul cerului nocturn în *Naşterea lui Iisus*, Soarele şi Luna ce flanchează crucea *Răstignirii* sau norii roz-pufoşi din *Înălțarea*. Aceste elemente nu se regăsesc în peisajele picturii de şevalet, exclusiv diurne şi dominate de albastrul cerului senin, reluat uneori în cel de o nuanță mai intensă al mării.

În privința figurii umane – portrete de personaje sfinte şi, respectiv, lumeşti – Tonitza impune din nou o viziune inedită. Poate că aspectul cel mai frapant la analiza comparativă este că portretele de sfinți sunt tratate realist, au date fizionomice destul de bine definite, aşa cum este cazul icoanelor împărăteşti – *Maica Domnului cu pruncul* (Fig. 7) sau *Iisus Hristos Învățător* –, ceea ce marchează o relativă îndepărtare de portretul bizantin stereotip – cu trăsături schematizate şi accentul pus pe ochii mari, deschişi, ca poartă de comunicare a spiritului cu Divinitatea.

În schimb, în pictura laică apare un tip de „manierism", ca la portretele de copii – *Cap de copil (Ciobănaş)*, *Cap de fetiță* (Fig. 8). Ochii rotunzi, negri ca nişte tăciuni, ce par lipsiți de pleoape şi gene, sunt un motiv recurent, devenind un adevărat „brand" Tonitza. Sunt acei ochi profunzi, catifelați, sugerând candoarea şi inocența copilăriei, dar şi o notă de nedefinită tristețe. Critica a remarcat că „prototipul" lor se află în portretele copiilor lui Constantin Brâncoveanu din tabloul votiv de la mănăstirea Hurezi, stabilind astfel o nouă corespondență între pictura laică a lui Tonitza şi cea religioasă veche. Totuşi, pictorul se dovedeşte alteori un fin observator al fizionomiei umane, „intrând în caracterul" modelului, precum în cazul unei figuri familiare: *Soția sculptorului Han*.

În fine, putem privi detalii ale mesei din *Cina cea de taină* (Fig. 9) în paralel cu *Natură statică cu pâine* (Fig. 10). Elementul comun, pâinea, are desigur în icoană cunoscuta semnificație euharistică, „trupul Domnului". Se poate observa însă că şi natura statică are o încărcătură religioasă: obiectele simple şi umile alese evocă agapa creştină, iar fundalul reprezintă partea inferioară a unei icoane populare pe sticlă cu Maica Domnului cu pruncul, ca referință explicită la tradiția picturii religioase, aşa cum se întâmplă şi în iconografia altor picturi interbelice, ca *Natură moartă cu icoană* (1927) a lui Sabin Popp. Decupajul operat prin compoziția deschisă lasă să se vadă doar un fragment din mâna şi veşmântul Fecioarei şi picioarele pruncului Iisus. Conturul ferm, dar spontan, închizând zone de culori proaspete, alternând cu alb şi negru, în aplát, caracterizează viziunea unui meşter iconar popular. Aceleaşi trăsături stilistice se regăsesc în *Cina*….

Consider, aşadar, că paralela între pictura bisericească şi cea laică a lui Tonitza, ca şi transferurile dintr-o zonă în cealaltă, luminează două fațete complementare ale personalității complexe a artistului, în egală măsură importante pentru înțelegerea creației. Păstrată preponderent la nivel iconografic în zona tradiției (post)bizantine, pictura lui Tonitza de la bis. Sf. Gheorghe din Constanța înglobează la nivel tehnic şi al mijloacelor plastice elementele modernității ce definesc pictura sa de şevalet.



Fig. 1. Nicolae Tonitza, *Învierea*, 1931-1932, pictură murală în ulei, bis. Sf. Gheorghe din Constanța (conca absidei nordice).

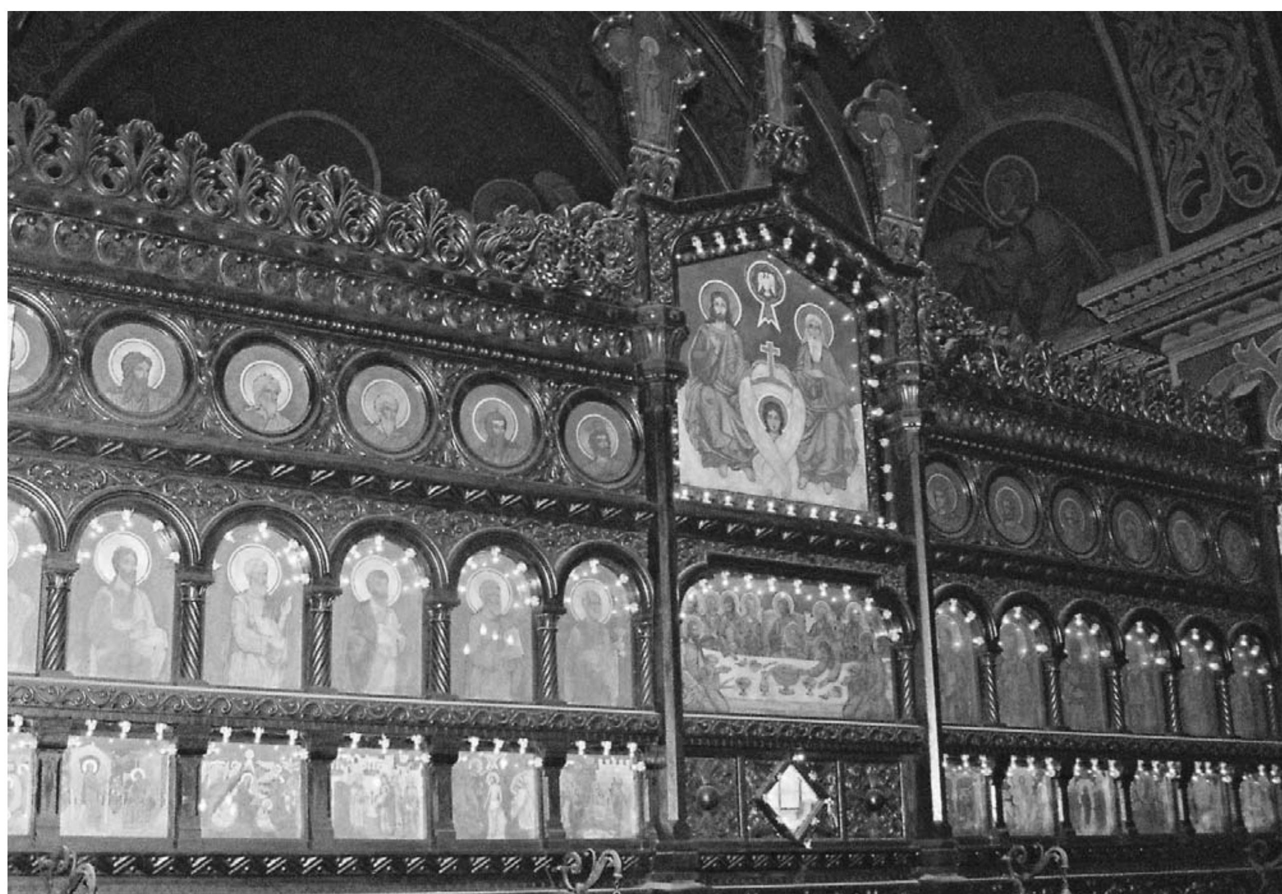


Fig. 2. Iconostasul bisericii Sf. Gheorghe – imagine de ansamblu.

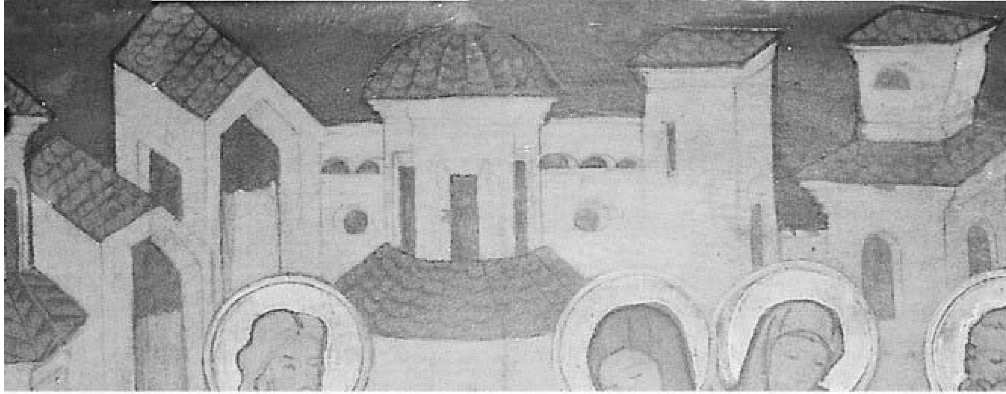


Fig. 3. Nicolae Tonitza, *Prezentarea Mariei la templu*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 4. Nicolae Tonitza, *Intrarea în Ierusalim*, detaliu, icoană prăznicară, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

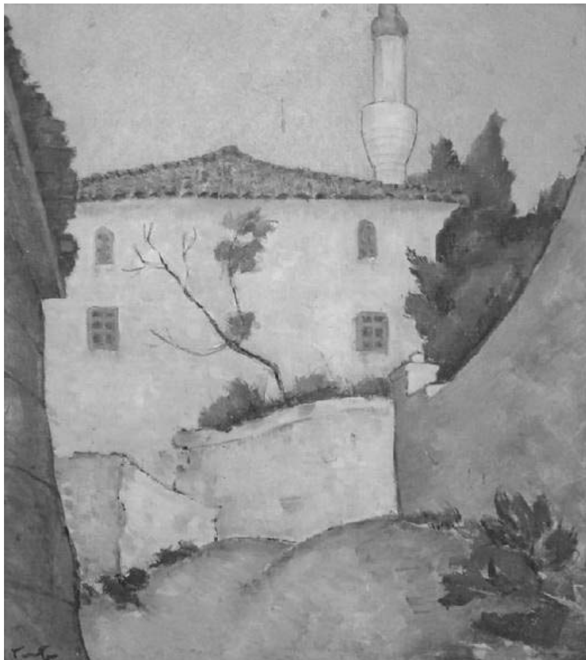


Fig. 5. Nicolae Tonitza, *Geamie - Balcic*, nedatat (c.1935–1936), ulei pe carton, 79x70 cm, Muzeul Dinu și Sevasta Vintilă – Topalu.



Fig. 6. Nicolae Tonitza, *Balcicul în zori*, nedatat (c.1933–1934), ulei pe carton, 49,5x59 cm, Muzeul de Artă Constanța.



Fig. 7. Nicolae Tonitza, Fecioara cu pruncul, detaliu portret, icoană împărătească, 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.

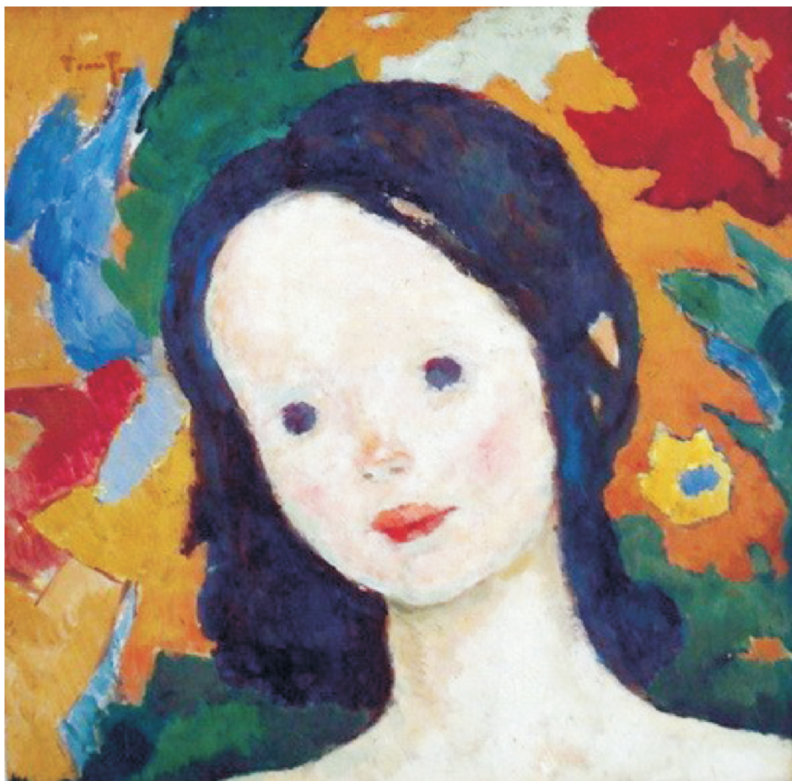


Fig. 8. Nicolae Tonitza, Cap de fetiță, nedatat (c.1926–1928), ulei pe carton, 32 x 32,5 cm, Muzeul Dinu şi Sevasta Vintilă –Topalu.



Fig. 9. Nicolae Tonitza, *Cina cea de taină*, detaliu, iconostas (axul central), 1931–1932, ulei pe panou, bis. Sf. Gheorghe din Constanța.



Fig. 10. Nicolae Tonitza, *Natură statică cu pâine*, nedatat (c.1926-1928), ulei pe carton, 39,5x49 cm, Muzeul de Artă Constanța.

2. Nina Arbore – din atelierul lui Matisse la aripi de îngeri

Nina Arbore (1889–1942), născută la Bucureşti, dar provenind dintr-o veche familie boierească basarabeană, al cărei arbore genealogic coboară până la Cristea Arbore, pârcălab de Neamț la 1471, a fost o reprezentantă de marcă a avangardei româneşti interbelice, din păcate intrată azi pe nedrept în uitare. În acest context, menționez meritul criticului Gheorghe Vida, care i-a dedicat artistei o monografie, relativ recentă[25].

După ce a studiat la Bucureşti cu Nicolae Vermont (1907–1909) şi la München (1907–1910), şi-a desăvârşit formația în atelierul lui Matisse, la Paris (1910–1911). Perioada studiilor în străinătate a fost esențială pentru constituirea limbajului plastic al Ninei Arbore. Angelo Jank, profesorul său de desen de la München, care îşi îndruma studenții în cultul pentru arta lui Hans Holbein, pe care îl „explica în cele mai mici amănunte", după cum îşi aminteşte artista într-un interviu[26], trebuie să-i fi imprimat rigurozitatea desenului linear. Pe de altă parte, Jank – pictor, afişist şi ilustrator – a fost un important colaborator al revistei „Jugend" şi promotor al Jugendstil-ului[27], încă efervescent în vremea studiilor müncheneze ale Ninei Arbore. Se explică astfel contactul direct al artistei cu decorativismul Jugendstil, ca şi influența pe care aceasta o va avea asupra viitoarei sale opere. Mai mult, ceilalți doi profesori ai săi de la München, Albert Weisgerber[28] şi Wilhelm von Debschitz, au fost, de asemenea, reprezentanți marcanți ai Jugendstil. Weisgerber, şi el ilustrator la „Jugend", a devenit apoi membru fondator, alături de Jawlensky şi Klee între alții, şi chiar primul preşedinte, în 1913, al grupării „Neue Münchener Secession"[29]. Pictor şi gravor, el ar fi putut să o inițieze pe Nina Arbore în tehnicile gravurii.[30] Este posibil ca prietenia acestuia cu Matisse[31] să fi fost liantul prin care pictorița va ajunge curând studenta maestrului francez. Deşi nu am găsit dovezi ale unei conexiuni directe, nu este exclus nici ca prietenia lui Pallady cu Matisse, cimentată pe vremea studiilor comune pariziene în atelierul lui Gustave Moreau, să fi jucat un rol în acest sens. După afirmațiile artistei însă, cel care a sfătuit-o să studieze doar desenul la München, iar pentru studiul culorii să se îndrepte spre Paris, a fost Jank[32]. În fine, cel de-al treilea profesor al său din München, pictorul Wilhelm von Debschitz, autor de picturi decorative şi tapiserii ar fi putut-o învăța tehnicile decorației murale[33]. La rândul său acesta,

---

[25] Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Chişinău, 2004.

[26] Ionel Jianu, *De vorbă cu Nina Arbore despre femeile pictore*, în *Rampa*, 23 decembrie 1927.

[27] Cf. Gh. Vida, *op.cit.*, p.35.

[28] H. Blazian, *Expoziția Nina Arbore*, în *Adevărul literar şi artistic*, 22 ian.1928. Apud. Elena Mateescu, *Pictura şi grafica Ninei Arbore în contextul artei româneşti din perioada interbelică*, în *SCIA*, tom 23, 1976, p.104.

[29] Saskia Ishikawa-Franke, *Albert Weisgerber, Leben und Werk: Gemälde*, Saarbrücker, 1978, p. 99.

[30] Cf. Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36.

[31] Cei doi artişti apar in fotografii de epocă din 1910, împreună cu Hans Purrmann, la München şi Monaco. *Hans Purrmann Archiv*, München.

[32] Apud. Elena Mateescu, *op. cit.*, p.105.

[33] Cf. Ştefania Schwartz, *Nina Arbore*, în *Arta plastică*, nr. 6, 1957, p. 65, artista ar fi studiat cu „Depschitz [sic] şi Grabari". Din motivele arătate de Gh. Vida, *op. cit.*, p. 36, Igor Grabar nu i-ar fi putut fi însă profesor. Pe de altă parte, Vida minimalizează, cumva, rolul pe care profesorii de la München l-ar fi avut în formația artistei.

împreună cu sculptorul Hermann Obrist, a deschis la München în 1902 o şcoală particulară de artă şi design, „Debschitz-Schule", care va funcţiona până în 1914, cultivând interacţiunea dintre artele plastice şi cele aplicate – pricipiu comun Jugendstil-ului şi prin care anunţă metodele învăţământului Bauhaus[34].

Aceste informaţii se vor dovedi relevante pentru rolul pe care Arta 1900 (în versiunea Jugendstil) l-a jucat în viziunea pictoriţei atunci când, peste ani, va picta bis. Sf. Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa.

Capitala bavareză a însemnat, totodată, contactul cu tendinţele contemporane ale avangardei europene – expresionism, fovism, cubism, constructivism[35]. Totuşi, pentru a-şi însuşi tainele culorii, după cum am menţionat, Nina Arbore a ales să plece la Paris şi să studieze cu Matisse, pe care l-a avut profesor în ultimul an al efemerei sale Academii. Liderul fovismului – curent care tocmai îşi consumase pe atunci perioada de glorie – i-a transmis Ninei Arbore, căreia i-a făcut se pare şi un portret[36] ajuns ulterior în posesia colecţionarului rus Sciukin, o viziune decorativă, bazată pe sintetismul liniei şi puritatea culorii în tentă plată.

Întoarsă în ţară în 1914, Nina Arbore devine treptat un nume sonor al plasticii româneşti interbelice. Îşi deschide prima expoziţie personală în 1921, în sala Mozart din Bucureşti, împreună cu pictorul scenograf rus George Pojedaeff, şi o a doua în anul următor. A participat la prestigioase expoziţii de grup – Expoziţia artiştilor în viaţă (1914–1916), Contimporanul (1924), Expoziţia internaţională de la Barcelona (1929), Grupul Arta Nouă (1932), Expoziţia de artă futuristă, la Roma, şi Grupul nostru (1933), majoritatea Saloanelor Oficiale (1924–1940). A fost membră a mişcării feministe, la ale cărei expoziţii a luat parte alături de buna sa prietenă Olga Greceanu şi Cecilia Cuţescu-Storck, iar în 1926–1927 a fost profesoară la Academia Artelor Decorative a lui M.H. Maxy şi Vespremie[37]. Toate aceste date menţionate succint conturează profilul unei artiste profund implicate în mişcarea de avangardă românească interbelică.

În acest context, poate părea surprinzător că spre sfârşitul carierei artista a executat două ansambluri de pictură religioasă: cel pictat în bis. Sfinţii Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa (1936–1938), analizat mai jos, şi cel de la bis. Sf. Ilie Tesviteanul din Sinaia (1938–1939), ce pot fi privite ca testament artistic. În acelaşi timp, se închide astfel un cerc simbolic: asimilările artistice din tinereţe – precizia desenului lui Holbein, viziunea decorativă a Artei 1900, ca şi puritatea culorii în aplát insuflată de Matisse, fără însă a prelua de la acesta şi exuberanţa cromatică fovă – sunt perfect aplicabile picturii monumentale religioase de inspiraţie bizantină, care refuză iluzia volumului şi mizează pe forme esenţializate, spiritualizate.

Definitoriu pentru viziunea artistei este ansamblul de frescă pictat în biserica dobrogeană, ridicată în anii 1935–1937, după planurile arhitectului Dumitru Ionescu-Berechet. Pictoriţa a fost ajutată aici de o echipă din care au făcut parte Virgil Manoliu[38] din Bucureşti şi pictorii basarabeni I. Filatev şi V. Ivanov[39]. Aceştia apar alături de artistă într-o fotografie de grup din 1936, pe schele, la baza turlei pe care tocmai o finalizaseră de pictat.

La Arhivele din Constanţa se păstrează procesul-verbal încheiat la şedinta Consiliului Municipal din 22 mai 1936[40], prin care se aprobă oferta Ninei Arbore cu privire la pictura bisericii Sf. Împăraţi Constantin şi Elena. Documentul stipulează condiţiile generale: „Pictura se va executa al fresco (pe proaspăt) pe fond de aur 14 carate. Brâiele de demarcaţie, precum şi hramul de la intrare se vor face din mozaic. Nimburile se vor face în relief, mărginite de un brâu de mozaic şi vor fi aurite cu aur lucios 32 carate. Toată lucrarea se va executa sub supravegherea artistică a arhitectului diriginte, pentru a nu fi discordanţă între arhitectură şi pictură."

Contractul dintre Primărie şi artistă, semnat la 28 mai 1936[41], conţine detalierea planului iconografic – cel mai complet dintre toate cele ale bisericilor dobrogene pe care le-am putut cerceta la Arhive, dovedind

---

[34] Cf. Beate Ziegert, *The Debschitz School, Munich: 1902–1914*, în „Design Issues 0148, vol.3, nr.1, The MIT Press, 1986, p. 28.

[35] Pentru expoziţiile organizate la München în perioada studiilor Ninei Arbore, între care cele ale „Die Neue Künstlervereiningung" iniţiate de Kandinsky, vezi Elena Mateescu, *op. cit.*, p. 104-105.

[36] Cf. declaraţiei artistei. Vezi Petru Comarnescu, *Voroava liniilor adânci – De vorbă cu d-ra Nina Arbore (Artiştii noştri)*, în *Rampa*, 20 martie 1927.

[37] Cf. Ioana Cristea, Aura Popescu, *Doamnele artelor frumoase româneşti*, Bucureşti, 2004, p. 38.

[38] Numele acestuia apare în *Tabloul pictorilor şi zugravilor bisericeşti autorizaţi de Ministerul Cultelor şi Artelor* publicat în *Vestitorul*, Anul XIV, nr.12, Oradea, 1938, p.114. În prima categorie, aceea a „pictorilor bisericeşti autorizaţi", unde figurează 11 nume, Manoliu apare la poziţia 3, iar Nina Arbore la poziţia 2.

[39] Cf. Gh. Vida, *op.cit.*, p. 30.

[40] D.J.A.N. Constanţa, fond Primăria Constanţa, *dosar 16 / 1936*, filele 9-21.

[41] *Ibid.*, filele 27-30.

seriozitatea şi solidele cunoştinţe iconografice ale artistei. Mă opresc, pentru exemplificare, doar la decoraţia turlei[42]: „a) Pantocratorul va deţine următoarele scene: Atot ţiitorul de curcubeu, împrejurul căruia se va scri: "Doamne caută din cer" etc. b) Cele nouă cete îngereşti c) Cei doisprezece apostoli, între ferestrele cupolei d) Liturghia îngerească: teorie de îngeri, alternând cu următoarele scene: 1) Sf. Prestol cu Cuvuclion (Isus în două hipostaze şi Sf. Antimis) e) Sf. Împărtăşanie cu Isus în trei hipostaze (spre altar) cu Tetramorphul (spre pronaos) şi doi serafimi (nord şi sud)." Documentul stabileşte, de asemenea, etapele de lucru, calendarul plăţilor şi al comisiilor de recepţie. Cu mici modificări, artista a respectat desfăşurarea iconografică prevăzută în contract. Portretele regale au fost însă „înlocuite" ulterior cu cele ale unor înalţi ierarhi.

În esenţă, programul iconografic cuprinde marile cicluri – *Viaţa lui Hristos*, *Viaţa Fecioarei Maria* – sau scene precum *descoperirea Sfintei Cruci*, episod legat de patronii spirituali ai bisericii, Sf. Constantin şi Elena. Dacă în pronaos domină marea compoziţie de pe boltă cu *Sf. Treime susţinută de îngeri* (Fig. 11), în schimb, naosul bisericii are ca nucleu vizual figura *Pantocratorului* de pe bolta turlei. Înălţimea neobişnuită a naosului i-a permis pictoriţei să elaboreze în cele două timpane ale absidelor laterale (nerotunjite, marcate la exterior prin decroşuri) ample compoziţii, grupând într-o singură imagine câte trei episoade structurate piramidal, în cadrul semicircular oferit de arhitectură. Astfel, în timpanul sudic, *tripticul Naşterii* prezintă cronologic *Bunavestire* (stânga jos), *Naşterea lui Iisus* (sus centru) şi *Închinarea Magilor* (dreapta jos) (Fig. 12), iar în timpanul nordic, respectând acelaşi sens al lecturii, apare *tripticul Învierii*: *Îngerul vesteşte Învierea*, *Învierea*, *Petru şi Ioan vin la mormânt*. Ambele triptice se continuă în jos, pe zonele de zid care flanchează ferestrele, cu câte două scene compuse tot într-un cadru semicircular, reluând astfel în ecou forma timpanelor: pe peretele sudic scena *Deisis – Marele Judecător cu Sf. Fecioară şi Ioan Botezatorul* şi grupul *Sf. Mucenici Gheorghe, Dumitru şi Teodor*, respectiv pe peretele nordic *Glorificarea Sf. Fecioare, cu Arhanghelii* şi *Sf. Mucenici Mina, Teodor şi Nestor*.

Ansamblul se impune printr-o mare coerenţă conceptuală şi originalitate plastică. Remarcând raportul tradiţie-modernitate, Ghe. Vida face juste referiri la surse mai îndepărtate ale picturii de la Constanţa a Ninei Arbore, ce ajunge aici la "o sinteză stilistică armonioasă, care, deşi respectă canoanele erminiilor, topeşte în miezul desfăşurărilor istoriate (…), elemente de Renaştere timpurie (Giotto, pictura sieneză) în cadrele unui hieratism bizantin, inspirat deopotrivă de mozaicurile de la Ravenna dar şi de frescele de la Biserica Domnească din Curtea de Argeş. Peste aceste straturi, de neocolit în practica picturii parietale, se suprapun o serie de îndrăzneli formale, proprii poeticii sale picturale"[43].

Într-adevăr, ansamblul de fresce este realizat într-o manieră extrem de personală, în care alungirile personajelor – mergând până la cca 12 capete – continuă tipul de stilizare a figurilor din pictura bizantină, accentuând ideea de spiritualitate, transcendenţă sau inefabil, dar în acelaşi timp trimit la tipologia personajelor din afişele Art Nouveau, ca acelea ale lui Mucha, de pildă. Semnul cel mai caracteristic al modernităţii picturii religioase a Ninei Arbore din bis. Sfinţii Împăraţi este aşadar arabescul liniilor, de o extraordinară expresivitate plastică în realizarea, mai ales, a aripilor de îngeri şi arhangheli (Fig. 13), deliberat alungite, grupate pe lângă corp sau ridicate spre cer, ce plasează pictura Ninei Arbore de aici în sfera esteticii Artei 1900/Art Nouveau-ului – sau a prelungirii sale geometrizate în formule Art Déco, mai apropiate în timp. Cu un desen riguros geometric, perechile de aripi conţin sute de pene, ce par să crească organic unele din altele, ca şiruri de dantele suprapuse, creând ritmuri dinamice. Într-un articol din revista „Arhitectura" se menţiona: „Îngerii înaripaţi, răspândiţi pretutindeni susţin cupolele, dau avânt bolţilor şi păzesc ierarhic jeţurile regale"[44].

În spiritul afirmaţiilor de mai sus, îngerii cu aripi ridicate ai Ninei Arbore pot fi văzuţi prin comparaţie cu cei din bronz aurit sculptaţi de Othmar Schimkowitz pe faţada bisericii Sf. Leopold din Viena, o capodoperă religioasă a Secession-ului.

Recepţia picturii corului, subcorului şi a icoanelor tâmplei are loc la 9 octombrie 1937[45], iar cea definitivă la 19 noiembrie 1938[46], din comisie făcând parte, între alţii, istoricul de artă George Oprescu ca

---

[42] Ca particularitate arhitectonică, biserica, al cărei plan este o variantă de cruce greacă înscrisă, prezintă o turlă centrală unică şi un turn-clopotniţă foarte înalt, adosat pe colţul nord-vestic al edificiului, evocând simultan "campanila" bisericilor italiene şi un minaret de moschee.

[43] Cf. Gh. Vida, *op.cit*., pp. 30–31.

[44] [Red.], *Biserica Sf. Împăraţi Constantin şi Elena din Constanţa*, în *Arhitectura*, nr. 11, martie 1938, p.19.

[45] D.J.A.N. Constanţa, fond Primăria Constanţa*, dosar 16 / 1936*, fila 81.

[46] *Ibid*., filele 99-102.

director al Muzeului „Toma Stelian”, pictorul C. Ressu, pe atunci rectorul Academiei de Belle-Árte din Bucureşti, Horia P. Grigorescu – primarul Constanţei, arh. D. Ionescu-Berechet – dirigintele lucrării. Constatările comisiei sunt laudative: „din punct de vedere artistic, pictura este bine executată, simplă, nobilă, armonioasă şi unitară prin coloritul ei, aşa cum se cuvine în pictura bizantină; ornamentele sunt în acelaşi stil şi fericit imaginate. (…)”[47]. Cu acest prilej Oprescu afirmă: „Biserica, aşa cum a ieşit din planul arhitectului şi din mâna pictoriţei, va fi o podoabă a oraşului şi una din frumoasele noastre clădiri religioase din ultimul timp.”[48]

Fresca de peste 2000 de m.p. a Ninei Arbore de la biserica din Constanţa este apreciată şi în presa vremii. Într-un ziar local apare în 1937 un articol[49] semnat de un anume I. Tudor, probabil critic amator, care, dincolo de un anumit patetism, face şi o serie de observaţii valide, precum aceea că artista tinde „spre un neobizantinism (…) care reaminteşte pe primitivii italieni”.

La rândul său, criticul şi pictorul Tache Soroceanu, într-un articol din „Adevărul literar şi artistic”, consideră creaţia pictoriţei ca „o operă de înnoitor, o operă personală (…) spontană şi lucidă până în detalii”[50]. Acesta face şi o justă apreciere asupra nivelului picturii bisericeşti de la noi la acel moment, care ar merita citată in extenso: „Pictorii noştri de seamă n’au fost chemaţi decât întâmplător să zugrăvească o biserică. Şi atunci după multe greutăţi, la lungi intervale – astfel că în opera lor n’a putut exista continuitate. Aceasta-i pricina nivelului scăzut sub cari se prezintă iconografia contimporană.” Cronicarul îşi exprimă însă speranţa că această stare de lucruri tinde să se schimbe pozitiv: „Ministerul Artelor a legiferat unele măsuri: nu-i mai este îngăduit întâiului venit cu o traistă de scule în spate, să se urce pe schele şi să închipue cu şablonul faţa Maicii Domnului şi a lui Isus. Artiştii de seamă pe care-i avem încep să fie întrebuinţaţi. După Tonitza, Damian, Papatriandafil, Ştefan Constantinescu, Alexandru Moscu, Adina Paula Moscu, întâlnim acum pe Nina Arbore, proaspăt iconograf. (…) Aş putea spune că blânda fiică a lui Zamfir Arbore, aşa de modestă totdeauna, aşteptând o zi a ei, a ajuns la cea mai mare izbândă: s’a găsit pe ea însăşi.”

La bis. Sfinţii Împăraţi din Constanţa, Nina Arbore a executat nu numai pictura în frescă din interior, ci şi icoanele catapetesmei, în tempera pe lemn (Fig. 14). De asemenea, a realizat în mozaic atât brâurile din interior, cu motive geometrice şi vegetale, care înconjoară ferestrele şi tivesc la bază anumite scene, cât şi icoana cu sfinţii patroni ai bisericii de pe timpanul portalului de intrare, ce aminteşte lecţia mozaicurilor ravennate.

La rândul lor, icoanele catapetesmei trimit la hieratismul bizantin, filtrat prin expresivitatea Prerenaşterii italiene, ca la Duccio sau Cimabue, sau la maniera medievalizantă, influenţată de miniaturile celtice[51]. Aspectul solemn al icoanelor, cu o cromatică reţinută şi fond de aur, este potenţat de albul înconjurător al monumentalei tâmple de marmură, cu coloane şi capiteluri, executată după desenul arhitectului D. Ionescu-Berechet de către Aug. Schmiedigen din Bucureşti[52].

În acest fel, Nina Arbore se manifestă ca un artist total, capabil a se exprima într-o varietate de tehnici: frescă, pictură în tempera pe lemn, mozaic. În interviul acordat lui P. Comarnescu în 1927, artista declara: “Acum după ce am găsit şi culoarea, caut să mă îndrept către pictura teatrală. M-ar interesa să pictez decoruri. (…) Vreau cu orice preţ să încerc acest gen de pictură”[53]. Nu există informaţii că artista ar fi reuşit să-şi concretizeze această dorinţă, dar creaţia sa din bis. Sfinţii Împăraţi – de la monumentalele compoziţii murale, la icoanele catapetesmei şi mozaicurile decorative – poate fi considerată o adevărată “punere în scenă”, o viziune scenografică a ansamblului religios, ce se defineşte, prin sinteza artelor, ca “operă de artă totală” – concept dominant în estetica Artei 1900.

Pictura religioasă a Ninei Arbore de la Constanţa este, aşadar, un produs artistic de excepţie, situat la graniţa dintre tradiţie şi modernitate, reconfigurând în chip definitoriu stilul neobizantin marcat de infuzia Art-Nouveau-ului.

---

[47] *Ibid.*, fila 99.

[48] *Ibid.*, fila 82.

[49] I. Tudor, *Un tezaur de artă la Constanţa. Pictura bisericii Sf. Constantin şi Elena, opera pictoriţei Nina Arbore*, în „România dela Mare”, anul IV, nr. 200, 4 oct.1937.

[50] Tache Soroceanu, *Nina Arbore, iconograf*, în *Adevărul literar şi artistic*, anul XVIII, seria a III-a, nr. 881, 24 oct.1937.

[51] Cf. Ghe. Vida, *op.cit.*, pp. 31–32.

[52] Tâmpla a fost realizată din beton armat şi placată cu decoraţie sculptată în marmură, în baza contractului 14851 / 3 iunie 1936. Cf. D.J.A.N. Constanţa, fond Primăria Constanţa, *dosar 83/1936.*

[53] Petru Comarnescu, *Voroava liniilor...*, *op. cit.*



Fig. 11. Nina Arbore, *Sf. Treime susținută de îngeri*, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța (boltă pronaos).



Fig. 13. Nina Arbore, *Arhanghel*, detaliu, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împărați din Constanța.

3. Costin Ioanid – neobizantinism şi elemente populare

În fine, **Costin Ioanid** (1914–1993) va picta, în etape, bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa, ilustrând emblematic direcţia picturii neobizantine infuzate de elemente folclorice. El aparţine astfel aceleiaşi familii stilistice ca şi fostul său profesor Ghe. Popescu. Pe de altă parte, din păcate, şi el se încadrează azi în acea categorie a „pictorilor uitaţi", motiv pentru care punctez câteva date biografice şi privitoare la ansamblul operei sale.

Născut la Bucureşti în „ anul de foc" 1914, Costin Ioanid descinde dintr-o familie care în trei generaţii consecutive a dat cinci pictori[54]. A studiat în perioada 1934–1939 la Facultatea de Drept şi la Academia de Arte Frumoase din Bucureşti, în atelierul lui Francisc Şirato. În anii 1949–1979 a desfăşurat, în paralel cu creaţia artistică, o strălucită activitate didactică[55].

Ca artist plastic, este autorul unei prolifice creaţii în diverse genuri şi tehnici: desene, ilustraţie de carte, pictură de şevalet şi monumentală, sculptură în lemn, metal, icoane pe sticlă, ceramică şi mozaic, mergând până la decorul de film. Participă la anualele de stat, la expoziţii de grup în străinătate, deschide personale[56].

În domeniul picturii monumentale bisericeşti, Costin Ioanid şi-a desăvârşit formaţia în mai multe etape. După cursuri de pictură religioasă cu profesorul-pictor Ghe. Popescu, a absolvit şi cursul teoretic de pictori-restauratori de monumente istorice bisericeşti de la Institutul Teologic din Bucureşti, dobândindu-şi apoi dreptul de a practica pictura bisericească în cuprinsul Patriarhiei şi de a restaura vechile picturi din monumente istorice. A fost şi consultant în Comisia de Pictură Bisericească.

În calitate de pictor bisericesc şi restaurator, pe lângă ansamblul de fresce de la bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa, care face obiectul acestui articol, Costin Ioanid a mai pictat la bisericile: Costeştii din Deal (1956) şi Mărceşti (1970–1972) în jud. Dâmboviţa, Mavrogheni (1972–1973) şi Ceauş Radu (1892) din Bucureşti, Sf. Nicolae (turla) din Galaţi (1980), Bogata-Olteană în jud. Braşov (1978–1979). De asemenea, a executat mozaicuri la diferite biserici.

Apreciat de cei mai de seamă critici de artă – G. Oprescu, P. Comarnescu, E. Schileru sau I. Frunzetti – doar pentru lucrările sale din expoziţii, Costin Ioanid „rămâne un artist cunoscut <numai pe jumătate>, căci despre marile ansambluri murale, întinse pe sute de metri pătraţi, acoperind biserici de mari dimensiuni în totalitatea interiorului şi uneori pe întinse porţiuni şi în exterior, nimeni n-a şoptit o vorbă" [57].

Prelucrând în mod creativ tezaurul artistic al artei populare româneşti, Costin Ioanid îmbogăţeşte tradiţia bizantină şi postbizantină, ajungând de fapt la o formulă stilistică proprie. Este conştient de potenţialul modern înglobat de arta populară – sursă esenţială de înnoire a picturii sale bisericeşti – atunci când el însuşi îşi declară pasiunea nedisimulată: „Inima şi raţiunea îmi spun că artele populare, acolo unde au supravieţuit, sînt astăzi artele cele mai moderne. Tot ce se cheamă expresie majoră, forţă, monumental, se află în ele. Iar noi ne bucurăm poate de cel mai frumos folclor din lume. Pe acesta îl iubesc fără măsură."[58] În acest sens, Costin Ioanid este un admirator necondiţionat al vechilor fresce pictate de zugravi populari anonimi: „Am privit îngenunchiat de admiraţie istorisirile înşiruite înghesuit pe pogoane de ziduri înegrite de vreme, de către necunoscuţi, nenumăraţi şi neîntrecuţi meşteri, ţărani mînuitori de boiuri şi de condee de subţire"[59].

Zidită în anii 1938–1940, sub înaltul patronaj al Regelui Carol al II-lea, bis. Sfinţii Îngeri din Constanţa a avut iniţial destinaţia de capelă militară[60], răspunzând expres nevoilor religioase ale ostaşilor şi ofiţerilor din garnizoana oraşului. După terminarea lucrărilor de construcţie, biserica a rămas nepictată din cauza greutăţilor generate de al II-lea Război Mondial, fiind totuşi sfinţită la 20 octombrie 1940. Situaţia a durat aproape două decenii.

---

[54] Vezi Raoul Şorban, *Prefaţa catalogului expoziţiei Gheorghe Ioanid, Pan Ioanid, Ionel Ioanid*, Bucureşti (f.d.).

[55] A deţinut, pe rând, la Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu" din Bucureşti, funcţiile de decan, prorector, şef de catedră al secţiei de artă monumentală şi chiar rector (1965–1968), militând pentru modernizarea învăţământului artistic românesc.

[56] Cf. Adina Nanu, *Costin Ioanid (1914–1993), catalogul expoziţiei-evocare,* feb.–martie 1996, Galeria Etaj ¾, Teatrul Naţional Bucureşti.

[57] Adina Nanu, *Pentru un capitol..., op. cit.*, p.78.

[58] Costin Ioanid, *text inedit*, (s.d.), arhiva Adina Nanu.

[59] Costin Ioanid, *text inedit*, 16 iulie 1987, arhiva Adina Nanu.

[60] În septembrie 1948, odată cu desfiinţarea clerului militar, biserica a trecut sub jurisdicţia Episcopiei Constanţa, devenind pentru un timp catedrală episcopală. Din 1950, când Episcopia Constanţei a fost strămutată la Galaţi, a devenit biserică parohială cu hramul „Sfinţii Îngeri", calitate în care funcţionează până azi.



Fig. 12. Nina Arbore, Închinarea Magilor, detaliu din tripticul Naşterii, 1936–1938, frescă, bis. Sf. Împăraţi din Constanţa (naos, absida sudică).



Fig. 14. Nina Arbore, *Maica Domnului cu pruncul*, icoană împărătească, 1936–1938, tempera pe lemn, bis. Sf. Împăraţi din Constanţa.

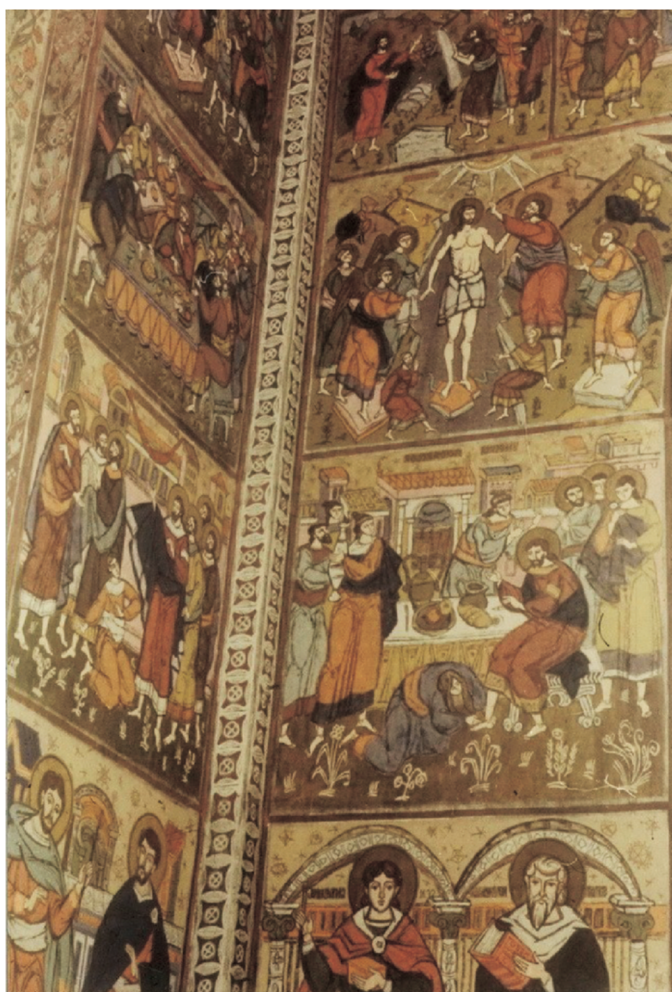


Fig. 15. Costin Ioanid, frescă interioară, 1959–1961, bis. Sf. Îngeri din Constanța (fotografie arhiva Adina Nanu).



Fig. 16. Costin Ioanid, *Şir de sfinți mucenici şi apostoli*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (pridvor, fațada vestică).



Fig. 17. Costin Ioanid, *Medalion cu sfinți rapsozi*, frescă exterioară, 1976, bis. Sf. Îngeri din Constanța (bolta vestică a pridvorului).



Fig. 18. Bis. Sf. Îngeri din Constanța – frescă de Costin Ioanid pe plafonul endonartexului în timpul distrugerii (2005–2006).

Părintele Mihai Verban, paroh al bisericii din anul 1949 şi până în 1995, evocă această perioadă într-un interviu inedit[61], pe care a avut amabilitatea să mi-l acorde, precizând că până la venirea lui Ioanid singura decorație pictată a bisericii o constituiau câteva fresce – "un arhanghel", la exterior, pe fațada principală[62], iar la interior – *Maica Domnului*, pe semicalota altarului, şi două portrete ctitoriceşti – *Regele Carol al II-lea* şi *Generalul Macici*, comandantul garnizoanei Constanța[63].

Abia la sfârşitul anilor 1950 s-a început pictarea propriu-zisă a bisericii de către Costin Ioanid. Artistul a lucrat aici împreună cu sora sa, Lucia Ioanid (1910–1968)[64], într-un interval de 20 de ani: interiorul (peste 1000 m.p. de frescă) în 1959–1961 (Fig. 15); mozaicul exterior (67 m.p.) în 1975; fresca exterioară în pridvor (120 m.p.) în 1976 (Fig. 16–17); restaurarea frescei din interior în 1979, după cutremurul din 1977.

Ioanid însuşi considera că ansamblul de fresce creat la Constanța este prima sa pictură religioasă „personală". Într-adevăr, acest ansamblu a reprezentat o operă de autor, coerentă şi originală prin concepție şi realizare. Se regăsesc aici calitățile pe care E. Schileru i le atribuia artistului: „repulsia față de tot ce nu este autentic, față de tot ceea ce, fiind mimare, sofisticare, împinge viața şi arta în artificial şi ca atare, în caduc. (...) acea discreție, acea pudoare care conferă întotdeauna unei sensibilități aliate cu inteligența o vibrație de înaltă ținută spirituală (...). Costin Ioanid găseşte modelul autenticității (...) în folclorul plastic" [65].

Referindu-se la ansamblul de fresce pictat de Ioanid la Constanța, Adina Nanu nota: „Interiorul e în acelaşi timp grandios şi somptuos. (…) Pe fondul albastru închis al cerului de noapte înstelat (…) se profilează construcții fantastice şi siluete sfinte, în culori calde, fără stridențe. Marea înălțime a bisericii permite suprapunerea mai multor registre ca de obicei, ca benzi orizontale, continuate şi pe bolți"[66].

Distrugerea frescelor din interiorul bisericii, din motive pe care le voi preciza mai jos, nu permite o analiză iconografică mai detaliată. Din fericire, fresca exterioară, din pridvorul deschis pe trei laturi, ce constituie o particularitate a bisericii[67], a scăpat distrugerii şi poate fi admirată şi azi. Ioanid concepuse decorarea pridvorului ca fiind complementară celei din interior. Astfel, şirurile de sfinți de pe pereții exteriori[68] apar ca o prelungire a celor care se aflau altădată în pronaos. Caracterul identitar-local, prin reprezentarea unor sfinți creştini martirizați în vechile centre religioase ale Dobrogei, mai ales în sec. III–IV – *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis* –, este dublat de cel național-globalizator, prin includerea unor sfinți ortodocşi din alte regiuni istorice, precum *Sf. Mc. Sava Gotul* şi *Sf. Mc. Ioan Valahul* din Țara Românească sau *Sf. Oprea Miclăuş* din Transilvania – ultimii doi, aici în veşminte populare amintind portul autohton al geto-dacilor, fuseseră relativ recent canonizați la data pictării, ceea ce reflectă „aducerea la zi" a repertoriului iconografic. Scenele de deasupra şirurilor de sfinți sunt rezervate *Sinoadelor ecumenice*. Bolta vestică a pridvorului poartă medalioane stelate cu *Sf. Ioan Botezătorul*, *Iisus Emanoil* şi *Maica Domnului*, flancate de compoziții cu *sfinți rapsozi*, evocând stele de colind, ca referință la arta populară românească, iar bolțile laterale prezintă tema *zodiacului* (semnele a câte şase luni pe lungimea fiecăreia). În porțiunile de zid dintre coloane şi de deasupra acestora, programul iconografic include o serie de scene vetero-testamentare din Geneza – *Facerea astrelor*, *Crearea lui Adam*, *Păcatul originar*, *Cain şi Abel*, *Arca lui Noe*, *Potopul* ş.a.

Trimiterile la arta populară sunt evidente nu doar la nivel iconografic, ci şi la nivel stilistic, prin vioiciunea liniei de contur şi o cromatică bogată, valorificând contrastele de complementare, în culori saturate, strălucitoare, amintind paleta icoanelor pe sticlă sau a scoarțelor şi ceramicii populare. Pictura lui Ioanid de la Constanța înglobează aşadar creator elemente ale artei populare în stilistica neobizantină.

---

[61] Înregistrarea audio a *interviului* părintelui Verban, din 14 febr. 2000, când avea 86 de ani, se află în fonoteca mea personală. Între timp, părintele Verban a decedat.

[62] În arcada oarbă mediană, acolo unde ulterior Costin Ioanid va executa în mozaic figurile celor doi arhangheli-patroni ai bisericii.

[63] Cf. *interviului cu părintele Verban*, cele două portrete ctitoriceşti, dispuse simetric față de intrare, pe peretele vestic al pronaosului, lucrate în frescă şi „cu ramă de ipsos", au fost distruse în timpul regimului comunist. Pe locul lor au fost aşezate apoi două icoane mobile de mari dimensiuni ale Sf. Arhangheli Mihail şi Gavriil, executate de Traian Cornescu. Ulterior, acestea au fost înlocuite de frescele lui Ioanid.

[64] Vezi Florica Postolache, Doina Păuleanu, *Lucia Ioanid*, catalog de expoziție, Muzeul de Artă Constanța, 1973.

[65] Eugen Schileru, *Costin Ioanid*, în „Contemporanul", 14 ian.1966; reprodus în *Scrisoarea de dragoste*, Bucureşti, 1971, p.148.

[66] Adina Nanu, *Pentru un capitol...*, p. 81–82.

[67] Aşa cum este cazul şi la bis. Caşin din Bucureşti, aparținând aceluiaşi arhitect D. Ionescu-Berechet.

[68] Pe peretele vestic, în dreapta intrării, se succed (de la stânga la dreapta): *Sf. Ap. Pavel*, *Sf. Mc. Ioan Valahul*, *Sf. Mc. Zotic de la Niculițel*, *Sf. Ap. Matei*, urmați pe latura sudică de *Sf. Ap. Simon Cananeul*, *Sf. Mc. Sava Gotul*, *Sf. Ap. Marcu*, *Sf. Mc. Sofronie de la Cioara*, *Sf. Ap. Filip*. Simetric (de la dreapta la stânga), sunt reprezentați pe peretele vestic din stânga intrării *Sf. Ap. Petru*, *Sf. Mc. Oprea Miclăuş*, *Sf. Ier. Efrem de Tomis*, *Sf. Ap. Andrei*, apoi pe latura nordică *Sf. Ap. Iacov*, *Sf. Ap. Luca*, *Sf. Ap. Bartolomeu*, *Sf. Ap. Toma*, *Sf. Ioan Bogoslavul*.

Pictura sa religioasă, executată într-o epocă în care genul picturii bisericeşti era marginalizat de autorităţile comuniste şi mulţi artişti făceau compromisuri estetice, a reprezentat un act curajos de asumare a unei profesiuni de credinţă. În acest sens, Adina Nanu notează despre Costin Ioanid: „Pictând în vacanţe, pe ascuns, biserici (Mavrogheni, în Capitală, Sf. Arhangheli, la Constanţa, sau pe cea din satul Bogata, judeţul Braşov), acesta s-a străduit să asigure continuitatea <picturii religioase din anii ateismului>, cum spunea [chiar el]"[69].

Din păcate, azi frescele lui Ioanid din interiorul bisericii Sfinţii Îngeri nu mai există, fiind distruse în 2005–2006. Am reuşit să surprind în fotografie ultimele fragmente care „supravieţuiseră" înaintea distrugerii complete (Fig. 18).

Motivul acestui act l-a constituit judecata estetică a noului preot paroh, care a afirmat – în câteva rânduri – că pictura lui Ioanid nu era „frumoasă", înţelegând prin aceasta că nu ar fi fost „canonică", nu ar fi respectat întocmai erminiile bizantine, aşa cum le văzuse el întruchipate pe pereţii bisericilor de la Muntele Athos cu prilejul unei excursii. Aşadar, că frescele nu ar fi suficient de „bizantine". Acţiunea de distrugere a frescelor lui Ioanid şi de repictare a bisericii a fost prezentată pompieristic drept amplu „proiect religios-cultural", după cum scria cu litere mari pe banner-ul ce a „împodobit" îndelung faţada bisericii. Proiectul a fost, într-adevăr, religios – ca demonstraţie de forţă –, dar în mod cert anti-cultural.

Cuvintele nu mai pot înlocui acum bucuria privirii, a contactului direct cu capodopera. Pentru imaginile frescei interioare, se mai poate apela în prezent doar la memoria peliculei[70] sau la rarele fotografii existente.

Iată cum, la distanţă de peste un secol, este reluată vechea dispută dintre tradiţie şi modernitate: dacă acuzele Bisericii împotriva picturii lui Mirea la sfârşitul secolului al XIX-lea, când pictura românească îşi căuta încă drumul, pot fi privite cu o anumită condescendenţă, cont ţinând de contextul epocii, azi, în schimb, la începutul mileniului III, incapacitatea funciară a anumitor reprezentanţi ai Bisericii de a înţelege o operă de autor, deci modernitatea unui artist ca Ioanid, este greu de conceput.

Menţionez şi că protestele repetate[71] ale unui mic grup de critici şi artişti plastici, care au semnalat distrugerea frescelor lui Ioanid în mass-media, au rămas fără ecou.

CONCLUZII

În contextul raportului tradiţie-modernitate, cele două tendinţe majore ale picturii religioase româneşti conturate la sfârşitul secolului al XIX-lea şi transmise secolului XX – cea realist-academistă şi cea neobizantină – se dovedesc, în ciuda aparenţelor, la fel de moderne.

Pe de o parte, tendinţa academistă – reprezentată emblematic la nivel naţional de Tattarescu şi în particular, în Dobrogea, de G. D. Mirea la prima pictare a catedralei constănţene, ca şi de D. Marinescu la catedrala Sf. Nicolae din Tulcea şi la bis. Adormirea Maicii Domnului (I) din Constanţa – cred că poate fi văzută astăzi mai ales ca o încercare sinceră de modernizare a picturii religioase româneşti, prin racordarea, din punct de vedere stilistic şi al tehnicii uleiului, la cea occidentală, şi nu atât ca o negare deliberată a tradiţiei frescei şi a stilisticii bizantine, cum se afirma pătimaş în confruntările de idei din epocă.

Pe de altă parte, tendinţa neobizantină, asupra căreia am insistat, aparent continuatoare fidelă a tradiţiei (post)bizantine, aduce un „aport de modernitate" chiar mai mare decât tendinţa academistă. Este cazul neobizantinismului ca „variantă hieratică a Art Nouveau-ului", înglobând aşadar la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX elementele celei mai contemporane modernităţi europene, aşa cum s-a întâmplat, mai întâi, în noua pictură a bisericii episcopale de la Curtea de Argeş[72] sau în cea a bisericii Amzei din Bucureşti[73],

[69] Adina Nanu, Ştefania Iancu-Ciovârnache, *Olga Greceanu*, Bucureşti, 2004, p. 33.

[70] Menţionez două documentare, azi cu valoare „de arhivă": filmul din 1995, comandat de Ministerul Învăţământului, realizat de Adina Nanu şi o echipă a Academiei de Teatru şi Film Bucureşti; filmul *Biserica Sfinţii Îngeri*, realizat de Maria Cica (colaborator Eduard Andrei) pentru TV Neptun Constanţa, difuzat în serialul *Minunile Dobrogei* în 2001–2002.

[71] Personal, am înaintat memorii către: Primăria Constanţa – comisia de cultură/culte; UAPR – filiala artă plastică religioasă şi restaurare; Direcţia Judeţeană pentru Cultură, Culte şi Patrimoniu Cultural Naţional – Constanţa. Împreună cu criticii Adina Nanu, Florica Cruceru, artiştii Gh. Fărcăşiu, Gh. Firică, am trimis un memoriu presei, din care s-au publicat fragmente în ziarul „Cuget Liber" (15 martie 2006). D-na Nanu a semnalat cazul diverselor autorităţi la Bucureşti, presei centrale şi l-a dezbătut la TVR1.

[72] După ce a restaurat bis. episcopală de la Curtea de Argeş, arhitectul André-Émile Lecomte du Nouÿ s-a ocupat şi de decoraţia sa interioară. Sub coordonarea sa, frescele originale de secol XVI au fost date jos şi înlocuite, începând din 1881, cu pictură în ulei pe fond de aur, de o echipă de pictori preponderent străini.

[73] Pictată de italianul Umberto Marchetti, cca 1898–1901.

ambele executate de artişti străini şi în tehnica uleiului, şi, mai târziu, într-o a doua fază, în frescele pictate de Costin Petrescu în mai multe biserici[74], în care fondul de aur potențează valențele decorative. În această tendință se înscriu la Constanța ansamblul de pictură în ulei executat de Tonitza şi echipa lui la bis. Sf. Gheorghe şi, mai ales, frescele Ninei Arbore de la bis. Sf. Împărați. Cealaltă direcție a picturii religioase neobizantine, cea marcată de spiritul artei populare şi având astfel un accentuat caracter identitar național, dar şi regional, este reprezentată de opera unor mari maeştri ai frescei româneşti, care pictează şi la Constanța: Ghe. Popescu şi Nuni Dona – noua pictură a Catedralei, Costin Ioanid – bis. Sf. Îngeri.

Înțelese la justa lor valoare, drept „opere de autor", ca parte în ansamblul creației originale a unui pictor şi purtând implicit amprenta personalității sale artistice, asemenea ansambluri murale dovedesc absurditatea pretenției de a face „pictură bizantină" standardizată, ce a condus la „crima"[75] culturală de la bis. Sfinții Îngeri.

Cele trei ansambluri murale pictate de Tonitza, Arbore şi Ioanid în bisericile constănțene se dovedesc a fi, în cadrul picturii religioase româneşti din secolul XX, tot atâtea ipostaze ale modernității.

---

[74] Catedrala Încoronării din Alba-Iulia (1922–1925), Mănăstirea Mihai-Vodă din Bucureşti (1928–1935) ş.a.

[75] Adina Nanu, *Monumente care figurează pe lista patrimoniului național cad victime unor adevărate «crime în lanț»*, în *Adevărul Literar şi Artistic*, 6 mai 2006, p. 7.

ARTISTUL – EROU AL NAȚIUNII

de CORINA TEACĂ

Abstract

The article investigates the way Nicolae Grigorescu's work is valued and interpreted in the context of the general discourse regarding the issue of national identity and national art style.

Keywords: *Nicolae Grigorescu, romanian modern painting, national identity, national art, Romanian peasant iconography.*

Din perspectiva vizibilității publice, opera grigoresciană pare să atingă punctul zenital în 1906, la Expoziția Generală. Proiectată după modelul expozițiilor universale din spațiul european, Expoziția Jubiliară omagia în discursul curatorial realizările societății românești din timpul celor patru decenii de domnie ale Regelui Carol I. În mod inevitabil, politicul este elementul dominant în această emfatică punere în scenă. Bibliografia recentă a subiectului a evidențiat raportul dintre contextul politic şi cultural, pe de o parte, şi discursul artistic, pe de alta. În analiza dedicată stilului național, Carmen Popescu vorbeşte despre viziunea mitică asupra istoriei naționale şi despre imageria aferentă ce structurează ideologia naționalistă[1].

În situația în care tema națională devine o temă de interes general, opera lui Grigorescu prin accentele ei melancolic pastorale este ineluctabil absorbită în acest câmp discursiv. Cu prilejul Expoziției Generale, artistului i se organizează o importantă retrospectivă. La acea dată Grigorescu era ARTISTUL prin excelență, cel a cărui operă se suprapunea noțiunii de specific național. Ioana Beldiman observă că: „În țară, revelația operei grigoresciene ca expresie identitară, ca autorecunoaştere, era în mod firesc un fapt anterior, datând din ultimele trei decenii ale secolului al XIX-lea, anii maturității artistului, ai activității sale plenare în România şi Franța”[2]. Cu toate acestea, receptarea publică a operei grigoresciene este, la acea dată, una ambiguă. În lumea artistică românească pictura sa era citită ca un soi de *Janus bifrons*, privind cu una dintre fețe către o lume arhaică, iar cu cealaltă spre modernitate. În 1870 impresionat de lucrările lui Grigorescu, Aman vorbea profetic despre „genul şi maniera nouă care cu timpul va da rezultate fericite în Şcoala Română”, plasându-l pe artist în avangarda artei româneşti. Şi nu se înşela, Grigorescu avea să rămână peste decenii un model de gândire plastică, a cărui prospețime şi autenticitate inspira generații de artişti. Expoziția din 1906 conservă aceast echivoc: îl aureolează pe artist însă totodată îl contestă prin existența unei a doua retrospective de dimensiuni similare, dedicate operei pictorului academist G. D. Mirea. Totuşi balanța se înclină în favoarea lui Grigorescu întrucât dincolo de cele două spații rivale este zona rezervată artiştilor tineri, mai mult sau mai puțin cunoscuți publicului, care revendică cuceririle lui Grigorescu.

Pare că artistul însuşi să îşi fi dorit acest succes de sfârşit de viață şi de carieră, întrucât se implicase cu pedanterie profesională în panotarea propriilor lucrări, alegând cu grijă ramele şi configurația expunerii. „Pictorul venise el însuşi să organizeze această manifestare artistică. Una din problemele ce s-au pus atunci a fost acoperirea celor treizeci de panouri cu o varietate de pânze din diverse epoci, de diverse genuri, aşezate în cadre, unele (comandate anume la Paris) bogat aurite, iar altele îmbrăcate în pluș roșu sau albastru”[3]. Sălile Palatului Artelor ofereau un fundal scenografic epatant în fața căruia artistul simte nevoia de a-şi armoniza propria prezentare. Prețioase rame împodobesc picturile, acest fast căutat contrastând cu dominanta picturii sale ce face apologia naturii şi a vieții simple. Rezultatul se pare că nu a fost pe măsura efortului.

---

[1] Carmen Popescu, *Le Style National Roumain. Construire une nation à travers l'architecture. 1881–1945*, Rennes, 2004, p. 136.

[2] Ioana Beldiman, *Despre colecționari de Grigorescu şi aspecte ale identității naționale*, în Ioana Vlasiu (coord.), *Nicolae Grigorescu şi modernitatea*, Bucureşti, 2009, p. 22.

[3] Barbu Brezianu, *Nicolae Grigorescu*, Bucureşti, 1959, p. 202.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 83–85, Bucureşti, 2016

Recunoaşterea publică a acestei apariţii pe simeze se concretizează într-o medalie înmânată artistului prin intermediul unui cunoscut ceea ce, relatează unul dintre biografi, i-a provocat artistului o imensă deziluzie.

Deşi contemporanii erau conştienţi de valoarea artei sale, deşi această ultimă expoziţie fusese un adevărat succes, totuşi, nu ea este cea care îl aureolează cu adevărat pe artist. Publicată la trei ani după moartea lui Grigorescu, monografia scrisă de Alexandru Vlahuţă, apropiat al pictorului şi important colecţionar al picturii sale, mută accentul discursului critic în sfera biografiei eroizante. Pentru Vlahuţă, Grigorescu este un Giotto local, un artist în care se concentrează potenţialul creativ al naţiunii. „Înainte de venirea lui – în afară de acea veche (*pictura, n.n., C.T.*), amestecată şi risipită pictură bisericească, la care nu se prea uitau cei care mergeau să se închine, pe care foarte puţini ştiau s-o preţuiască şi din care nimeni nu învăţa ce era de învăţat – nici o cărare, nici un semn luminos nu se arăta sufletului artist care ar fi vrut să afle încotro e adevărul. Atingerea cu Apusul aşternea doar o poleială, o îngânare de artă şi de cultură, la suprafaţa vieţii noastre. Şi noi aveam nevoie de un glas care din adâncul acestei vieţi să se ridice, şi despre această viaţă să ne vorbească. Un asemenea glas am avut în Grigorescu.” Vlahuţă elimină din această eboşă a istoriei picturii româneşti orice reper anterior lui Grigorescu. În continuare, cuvintele care îl descriu sunt „copilărie de sfânt”, „singur s-a ridicat” insistând asupra precocităţii artistice şi a tenacităţii cu care a învins greutăţile.

Aproape două decenii mai târziu comentariile asupra operei grigoresciene dobândesc alte nuanţe. Monografia *Grigorescu* de Francisc Şirato, apărută în anul 1938 când se împlineau o sută de ani de la naşterea artistului, propune o analiză detaliată a surselor de inspiraţie şi a elementelor de vocabular plastic. În acelaşi an, pictoriţa Olga Greceanu, preocupată de tematica identitară, critică sever hiatusul existent între limbaj vizual şi subiect: „Grigorescu, cu uriaşul lui talent, a încercat o adaptare a artei la motivele româneşti şi pentru că a pictat ţărănci în lanuri de grâu, care cu boi răscolind praful drumului, ciobănaşi rezemându-se în bâtă, l-am numit primul nostru pictor naţional, ca şi cum un pictor naţional ar însemna artistul care în urma unui meşteşug învăţat în alte ţări ar reprezenta subiecte din ţara lui”[4]. Mitul artistului a cărui operă se confundă cu specificul naţional se dizolvă. Un fragment din romanul lui George Călinescu, *Bietul Ioanide*, publicat în 1953, dar care descrie atmosfera bucureşteană din perioada interbelică, evocă polemica iscată în jurul lui Grigorescu şi a locului pe care acesta îl ocupă în istoria picturii româneşti moderne: „Arhitectului nu-i plăcea să stea mult în casa geografului, mai ales când erau de faţă şi femei. Toate (exceptând pe Paulina) erau profesoare, învăţătoare, chimiste, farmaciste, doctoriţe, intelectuale într-un cuvânt de ordin profesional şi de provenienţă recentă, tari pe noţiunile învăţate la şcoală, cu oroarea ineditului, de un patriotism fără nuanţă, gata de a respinge orice valoare nouă în numele „povestitorilor neamului” sau al lui N. Grigorescu „marele zugrav al ţăranului român”. Ioanide era un om fin şi blazat şi se agasa de dogmatismul acestei clase sănătoase, însă fără subtilitate”[5]. Sarcasmul lui Călinescu creditează idealurile unei generaţii citadine, plictisite de imensa producţie pseudo-pastorală a epigonilor grigorescieni, şi în acelaşi timp, ţinteşte subtil estetica şi ideologia gândiristă.

În 1959 apare o nouă monografie *Grigorescu* de Barbu Brezianu, iar doi ani mai târziu, volumul semnat de George Oprescu al cărui autor este însă Remus Niculescu, aflat la acea dată în închisoare. Deşi elogioase, niciunul dintre cele două texte nu atinge exuberanţa textului lui Vlahuţă, dar trebuie observat că textul lui Brezianu relevă receptivitatea autorului la formele de scriitură agreate de regimul comunist. Aparent, faţă de densitatea documentară a textului lui Remus Niculescu, monografia scrisă de Brezianu este o carte facilă, o biografie artistică de popularizare. Totuşi, autorul strecoară observaţii extrem de pertinente referitoare la diversele aspecte ale operei, fără a omite abdicările artistului în faţa gustului public. Ca şi Brâncuşi, Grigorescu este inclus în campania propagandistică, exploatându-se imaginea sa de self-made man. În 1950, în semn de omagiu, Şcoala de arte din Bucureşti este redenumită devenind *Institutul de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”*, titulatură care va fi păstrată până în anii ’90. În 1957, când Radu Bogdan publica necrologul lui Brâncuşi în care vorbea despre originalitatea creaţiei şi despre raporturile cu tradiţia, la Muzeul Naţional al R.S.R. se deschide o retrospectivă dedicată pictorului şi se inaugurează casa memorială de la Câmpina. În anii ’50 pictorului i se dedică două monumente realizate de Zoe Băicoianu, respectiv Ion Vlad.

Revenind asupra momentului monografiei Vlahuţă, trebuie amintită – singulară în rândul criticilor de artă – poziţia lui Arghezi, amic al colecţionarului Alexandru Bogdan-Piteşti în preajma căruia îşi formează gustul estetic şi judecăţile de valoare. Autor temperamental, savuros în comentariile sale, Tudor Arghezi

4 Olga Greceanu, *Specificul naţional în pictură*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1938, p. 71–72.
5 G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, Editura de Stat pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1953.

scrie fără compromisuri despre toți artiștii importanți ai începutului de veac XX, de la Luchian la Pallady, Ressu şi Dărăscu. Deşi numele său apare în mai multe cronici, Arghezi nu face din creația lui Grigorescu o temă de sine stătătoare şi nu din indiferență față de pictura acestuia. Cu ironia sa muşcătoare el îşi explică reținerea față de acest subiect în post-scriptumul cărții sale *Pensula şi dalta.* Motivația sa ține de dezgustul pe care îl simte față de intervenția lui Alexandru Vlahuță în viața şi activitatea pictorului. El acuză forjarea mitului *Grigorescu* şi denunță substratul mercantil al eforturilor lui Vlahuță pentru promovarea operei grigoresciene. „...Grigorescu nu era niciodată singur la expozițiile lui, ci acaparat şi confiscat de un celebru epigon, poetul Vlahuță, a cărui prezență îi displăcea artistului, iritat de o râvnă excesivă. [...] Cele mai bune tablouri ale expozantului rămâneau proprietatea [lui] Vlahuță... Ca să le impuie pentru o valoare comercială sporită, poetul a scos pe cheltuiala Ministerului Instrucției Publice, ca şi *România pitorească*, un masiv volum ilustrat. [...] Melancolicii şi crepuscularii ăştia au fost întotdeauna prevăzuți cu un spirit negustoresc de speriat, concurat numai de impertinența superlativă a liricilor minori”[6].

Ultima dintre sursele invocate în acest studiu de caz al mecanismului de construcție şi deconstrucție a mitului artistului este monografia lui Jacques Lassaigne despre Ştefan Luchian şi am adus-o în discuție pentru a închide cercul. La data apariției, Luchian îi urma lui Grigorescu în preferințele publicului, ale artiştilor şi ale criticii. Cu o primă ediție publicată în 1939, în plină epocă legionară, Luchian este privit ca personaj prometeic: „Există oameni care joacă în formarea patriilor rolul sfinților în formarea religiilor. Ei nu sunt purtătorii unei revelații, anterioare, ci aduc dovada adevărului ei şi a modului în care trebuie pusă în practică, florile variate pe care ea le face să înflorească în inimile oamenilor. Astfel se revelă toate posibilitățile virtuale ale unui neam, în gândire, în creațiile plastice, în construcții. Pentru aceasta sunt necesari oameni care să-şi dăruiască tainic viața, deschizând drumuri ce nu sunt încă trase şi pe care alții le vor înfrumuseța mai târziu. Şi dacă vor muri de oboseală şi epuizare în indiferența generală, mormintele lor vor fi într-o zi încununate cu flori”[7]. Niciunul dintre exegeții operei lui Luchian nu a putut elimina relația acestuia cu creația grigoresciană. Lassaigne tranşează cu eleganță problema afirmând: „Anumiți biografi ai lui Luchian au fost mirați de această umilitate [față de Grigorescu] pe care o socotesc nejustificată, Luchian fiind cu mult deasupra lui Grigorescu, şi, după ei, neavând alt maestru decât pe sine însuşi. Fără îndoială că el descoperise în însăşi ființa lui esențialul artei sale şi acesta e perfect vizibil când examinezi felul lui de a lucra şi operele. Dar Grigorescu a contribuit în mod hotărâtor în a-l revela sie însuşi. Şi nu e oare acesta cel mai înalt, cel mai nobil mod de a ajuta un discipol?”[8]

Prieten cu Luchian şi colecționar al operelor sale, Virgil Cioflec scrie: „Fiecare generație priveşte pe artist într-un anumit fel și își face despre opera lui o anumită părere: fiecare epocă va avea un Grigorescu al ei și același Grigorescu rând pe rând va fi altul. Dacă astăzi pare că interesul pentru opera lui a început să slăbească, să fie oare adevărat că acest pictor n-a fost mare decât atâta timp cât s-a putut vorbi şi scrie despre el fără destul discernământ critic? Geniul, intuiția aceea miraculoasă, grația, poezia, farmecul lui Grigorescu n-au fost oare decât iluzia vremelnică a unei epoci de prefacere sufletească prin care a trecut românismul în ultimii cincizeci de ani?”[9]

Acestea sunt întrebări asupra cărora istoriografia românească de artă a ultimelor decenii continuă să răspundă. Expoziția din 1991 dedicată impresionismului românesc, deschisă la Paris la Trianon de Bagatelle, o altă expoziție deschisă la MNAR, curatoriată de Mariana Vida şi care evidenția raporturile operei grigoresciene cu gravura artiştilor de la Barbizon, şi relativ recent, expoziția intitulată *Mitul Național. Contribuția Artelor la definirea identității româneşti (1830–1930)*, volumul coordonat de Ioana Vlasiu dedicat lui Grigorescu în contextul modernității româneşti, vorbesc despre durabila actualitate a subiectului.

[6] Tudor Arghezi, *Pensula şi dalta*, Bucureşti, 1973, p. 364–365.
[7] Jacques Lassaigne, *Ştefan Luchian*, Bucureşti, 1972 (1939), p. 19.
[8] *Ibidem, p.* 34.
[9] Virgil Cioflec, *Grigorescu*, Ed. Cultura națională, Bucureşti, 1925.

KIMON LOGHI ŞI CRITICA DE ARTĂ: ÎNTRE VALOARE ARTISTICĂ ŞI VALOARE COMERCIALĂ

de IOANA APOSTOL

Abstract

At the beginning of the 20th century, the Romanian painter of Greek descent, Kimon Loghi, enjoyed great success among art lovers and art collectors. Critics, on the other hand, were divided between his enthusiastic supporters, who constantly praised him, and his very harsh opponents, who relentlessly panned his work. But, in spite of what the art critics write or say, most of the time the emergence of household names isn't indicative of aesthetic or artistic standards. The article presents the considerations around the ideas of artistic quality, commercial value, and popular success and the manner in which the discourse of art criticism contributes to the validation or to the discrediting of an artist. In the first two segments of the article, I will review positions and arguments given by Kimon Loghi's admirers and critics, whereas in the third part I shall put forward some more nuanced remarks in order to open up new possible directions for the historiographical re-evaluation of Kimon Loghi's work and career.

Keywords: *Kimon Loghi, painting, Romania, discourse, art criticism, historiography.*

Kimon Loghi (1873–1952) a fost un prolific pictor român de origine greacă, care a activat timp de cinci decenii pe scena artistică bucureşteană. Până acum cercetătorii nu i-au dedicat o monografie, în ciuda faptului că importanţa acestuia este deseori afirmată, artistul fiind descris în literatura de specialitate drept unul dintre reprezentanţii de seamă ai orientării simboliste în artele plastice[1]. Plecând de la actualul succes de piaţă a lui Kimon Loghi[2], îmi propun să examinez ce se află dincolo de acesta, privind către modul în care opera sa a fost receptată, atât în epocă, de către critica de artă, cât şi în istoriografia contemporană de artă[3]. În scrierile româneşti despre artă se disting două tipuri de discursuri despre Kimon Loghi: unul potrivit căruia acesta a fost un important şi talentat exponent al spiritului secesionist 1900 pe scena artistică bucureşteană[4] şi

[1] Despre Kimon Loghi au scris Angelo Mitchievici, *Simbolism şi decadentism în arta 1900*, Iaşi, 2011, Tudor Octavian, *Pictori români uitaţi*, Bucureşti, 2003, Petre Oprea, *Un pictor romantic: Kimon Loghi,* în *Repere în arta românească (secolul al XIX-lea şi al XX-lea)*, Bucureşti, 1999, p. 70-83, Adriana Şotropa, *L'influence d'Arnold Böcklin et de Franz von Stuck dans la peinture roumaine: le cas de Kimon Loghi (1871–1952)*, în *Bucureşti. Materiale de istorie şi muzeografie*, XXI, 2007, p. 393–399. Aspecte despre activitatea pictorului sunt prezentate în Theodor Enescu, *Simbolismul şi pictura. Un capitol din evoluţia picturii şi a gustului artistic la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea*, în *Scrieri despre artă. Vol I* (ediţie îngrijită de Ioana Vlasiu), Bucureşti, 2000, p. 148–209, în Denia Mateescu, Rodica Matei, Ruxandra Dreptu, *Culorile grădinii în peisajul românesc*, Bucureşti, 2006 şi în studiile publicate în *RRHA, BA*, XLIV, 2007, sub titlul *Autour de 1900. Idées et motifs symbolistes roumains et européens*: Ruxandra Juvara, *La société Tinerimea Artistică. Sa contribution au développement de l'art roumain dans la première moitié du XXe siècle*, p. 73–82 şi *Mariana Vida, La société Tinerimea artistică de Bucarest et le symbolisme tardif entre 1902-1910*, p. 55–66.

[2] Dan Tudor, *Tudor-Art Independent Index. Public art sales*. *Romania, 1995–2012*, Râmnicu-Vâlcea, 2013 şi <http://www.tudor-art.com/ro/statistics/top/last10> accesat în 12.04.2016. Potrivit monitorizării realizate de Dan Tudor, din 2006 şi până în prima parte a anului 2016, pe piaţa autohtonă s-au licitat 368 de lucrări semnate Kimon Loghi, din care s-au vândut 226 în valoare totală de 483.552 €. În acest interval s-au vândut în medie 20 de lucrări pe an. Anul 2016 se anunţă a fi peste medie ca urmare a unei licitaţii tematice Kimon Loghi, care a avut loc în luna ianuarie, când au fost scoase la licitaţie 32 de lucrări, din care au fost vândute 23 (Artmark, *Licitaţia Atelier Kimon Loghi*, Bucureşti, 2016, p. 22–37). Popularitatea lui Kimon Loghi este probabil într-o mare măsură legată de preţurile accesibile cu care se vând lucrările sale, media ultimilor 10 ani fiind de 2.139 €. Cea mai ridicată sumă cu care s-a vândut o lucrare de Kimon Loghi a fost 13.500 € în 2011, pentru tabloul *Floarea din păr*. Până în aprilie 2016 s-au vândut trei lucrări ale artistului cu preţuri de peste 10.000 €, 5 lucrări cu preţuri între 5.000 şi 10.000 €, 67 de lucrări cu preţuri între 1.000 şi 5.000 € şi 20 de lucrări cu preţuri sub 1.000 €.

[3] În studiul său despre simbolism, Theodor Enescu aminteşte despre o parte din ecourile critice ale expoziţiilor lui Kimon Loghi din anii 1899–1911 şi ale expoziţiei retrospective din 1938: Theodor Enescu, *op. cit.*, p. 161–163 şi p. 292–293.

[4] În succesiune cronologică: Ion Scurtu, *Kimon Loghi. Schiţă biografică*, în „Luceafărul", anul III, nr. 22–23, 1904, p. 371–372, T. Codru, *Arta. Kimon Loghi*, în „Luceafărul". *Revistă pentru literatură şi ştiinţă,* XIII, nr. 1, 1914, p. 27, George Murnu, *A VII*

altul care susține contrariul, că Loghi a fost un artist submediocru şi un imitator stângaci al marilor artişti simbolişti europeni, având ca singur merit popularitatea pe care şi-a câştigat-o în rândul amatorilor neavizați de artă[5]. Această dihotomie este nuanțată în scrierile lui G. Oprescu[6] şi Tudor Octavian[7], care nu neagă calitatea îndoielnică a unora dintre operele lui Loghi, dar care prezintă în mod echilibrat meritele sale artistice şi aduc în discuție o problemă esențială pentru opera acestui pictor: cea a influenței pieței de artă şi a colecționarilor asupra actului artistic.



Fig. 1. *Portret Kimon Loghi*, în „Luceafărul”, an III, nr. 22–23, 1 decembrie 1904, p. 371.

Kimon Loghi (Fig. 1) s-a născut la Serres (Macedonia, Grecia) iar la vârsta de 16 ani s-a stabilit împreună cu familia în Bucureşti[8]. Între anii 1890–1894 a studiat pictura la Şcoala de Belle-Arte, avându-i profesori pe Theodor Aman şi George Demetrescu Mirea. În 1894 a fost admis la Academia de Arte Frumoase din München[9], unde a studiat cu pictorul grec Nikolaos Gyzis şi cu Franz von Stuck (1863-1928), marele reprezentant al simbolismului german de inspirație neoclasică[10]. Alături de orientarea simbolistă, formația academică a lui Loghi va fi sesizabilă cu precădere în opera de tinerețe, lăsând locul, în anii de

a Expoziție a „Tinerimii artistice”, în „Viața Romînească”. *Revistă literară şi ştiințifică*, anul III, nr. 04, aprilie 1908, p. 81–87, Nicolae Pora, *Mişcarea artistică. A XII-a expoziție a Tinerimii artistice*, în „Calendarul Minervei”, anul XV, 1913, p. 49–62, Barbu Brănişteanu, *Expozițiile Kimon Loghi. – Bulgăraş. – Henri Vicont. – Pavelescu – Dimo*, în „Adevĕrul”, no 10298, 10 noiembrie 1915, p. 1, Petre Oprea, *loc. cit.*

[5] Tudor Arghezi, *Publicistică (1896–1913)*, Editura Academiei Române-Univers Enciclopedic, Bucureşti, 2003, Francisc Şirato, *Încercări critice*, Bucureşti, 1967 şi, parțial în acord cu ei, Angelo Mitchievici, *op. cit.*

[6] G. Oprescu, *Noemvrie 1938: Kimon Loghi, Adina Moscu, Iosif, Portretul francez*, în *Doi ani de critică artistică. Note şi impresii*, Bucureşti, f.e., 1939, p. 117–118.

[7] Tudor Octavian, op. cit., p. 74–77.

[8] T. Codru, *loc. cit.*, p. 27.

[9] *Matrikelbücher der Akademie der Bildenden Künste München*, 1809–1920, <http://matrikel.adbk.de/ matrikel/mb_1884-1920/jahr_1894/matrikel-01358> accesat în 29.03.2016.

[10] Adriana Şotropa, *loc. cit.*, p. 393.

maturitate, unei viziuni mai degrabă romantice şi idilice[11]. Artistul a fost remarcat încă de la debutul din 1898 de la Münchener Secession, unde a prezentat pentru prima dată lucrarea *Orientala*[12] (Fig. 2). La Expoziția Universală de la Paris din 1900 a obținut o mențiune onorabilă pentru participarea cu lucrările *Orientala*, *Post mortem laureatus* şi *Iphigenia în Taurida*[13]. *Orientala* a fost expusă apoi în martie 1902 la *Tinerimea artistică* şi a fost cumpărată ulterior de Principesa Maria, aflându-se în prezent la Castelul Pelişor[14]. Alături de alți unsprezece artişti colegi de generație[15], Kimon Loghi a pus bazele *Tinerimii artistice*, cea mai longevivă societate artistică autohtonă, independentă de mişcarea oficială, care a funcționat între 1902–1947[16]. Modelată după mişcările secesioniste europene de la Viena, München şi Berlin, societatea urma să promoveze un nou tip de artă, o „artă tânără" de inspirație occidentală *Jugendstil* şi *Art Nouveau*. În calitate de membru al *Tinerimii artistice*, Kimon Loghi s-a bucurat de patronajul unor personalități influente, construindu-şi o bază solidă de clienți din înalta societate[17]. Succesul la public şi capacitatea sa organizatorică i-au adus între anii 1920–1947 funcția de preşedinte al *Tinerimii artistice* (1920–1947)[18].



Fig. 2. Kimon Loghi, *Orientala*, 1898, ulei pe pânză, în Macrina Oproiu, *Tinerimea artistică a Principesei Maria*, Muzeul Național Peleş, 2012, coperta 1.

[11] Paul Constantin, *Arta 1900 în România*, Bucureşti, 1972, p. 147.

[12] *Offizieller Katalog der Internationalen Kunst-Ausstellung des Vereins bildender Künstler Münchens (A. V.) „Secession",* München, 1898.

[13] Dimitrie C. Ollănescu, *Raport general asupra participarei României la expositia universală din Paris (1900)*, Bucureşti, 1901, p. 428.

[14] Macrina Oproiu*, Obiectul Lunii Mai 2012 – Orientala de Kimon Loghi*, <http://peles.ro/obiecul-lunii-mai-2012-orientala-de-kimon-loghi/> accesat în 09.11.2014.

[15] Fondatorii *Tinerimii artistice* au fost: Ştefan Luchian, Gheorghe Petraşcu, Nicoale Vermont, Frederic Storck, Ştefan Popescu, Ipolit Strâmbulescu (Strâmbu), Constantin Artachino, Arthur Garguromin-Verona, Nicolae Grant, Dimitrie D. Mirea şi Oscar Spāthe.

[16] Pentru istoricul societății *Tinerimea artistică*, a se vedea lucrările lui Petre Oprea, *Societăți artistice bucureştene*, Bucureşti, 1969 şi *Artişti participanți la expozițiile societății Tinerimea artistică (1902–1947)*, Bucureşti, 2006.

[17] Printre aceşti s-au aflat Ştefan Burileanu, Virgil Cioflec şi Principesa Maria.

[18] Angelo Mitchievici, *Kimon Loghi, Le Symboliste*, în *RRHA,* XLVIII, 2011, p. 66.

Simbolism şi lirism

Citind cronicile şi comentariile favorabile despre opera lui Kimon Loghi, ni se conturează imaginea acestuia ca reprezentant de seamă al simbolismului pictural românesc, legitimitatea şi credibilitatea artistică fiindu-i conferite prin apelul la numele mentorilor săi, Franz von Stuck şi Arnold Böcklin. Este evidenţiat şi apreciat caracterul introspectiv al tablourilor sale: preocuparea simbolistă pentru explorarea dimensiunii misterioase, încercarea de a capta şi reda pe pânză stări de spirit *(état d'âme*) şi sentimente ambigue şi tenebroase[19]. În lumina acestor scrieri, Kimon Loghi apare ca artistul care a adus la Bucureşti aerul secesiunii müncheneze, spiritul simbolist şi arta 1900 ce curpinsese întreaga Europă, cu diversele ei variaţiuni stilistice*:* *Art Nouveau* în Franţa, *Sezession* în Austro-Ungaria, *Jugendstil* în Germania, *Modern Style* şi *Liberty Style* în Anglia şi *Glasgow Style* în Scoţia. Dincolo de spiritul inovator reprezentat de Kimon Loghi pe scena artistică bucureşteană, în cronicile favorabile se pune accentul pe calităţile formale şi intelectuale ale lucrărilor acestuia. În 1904, Ion Scurtu lăuda forţa sa de conceptualizare şi priceperea tehnică: „Trecînd în şcoala vestituluĭ pictor Franz Stuck, această glorie a picturiĭ moderne germane, Loghi reuşi a-şĭ atrage luarea aminte şi interesul special al mareluĭ măestru, care-l înscrise printre eleviĭ săĭ. Semestrele de studiu şi de muncă trăite supt îngrijirea luĭ Stuck, desăvîrşiră transformarea şi educaţia artistică a luĭ Loghi, deschizându-i perspectivele largĭ şi luminoase ale unuĭ pictor matur. Înzestrat de natură cu dorul fineţiĭ concepţiei şi execuţieĭ, iar acum întărit cu energia execuţiei şi cu masivitatea concepţieĭ luĭ Stuck, Loghi avu mulţumirea să i se primească un număr mai mare de lucrărĭ la expoziţia anuală a Academieĭ. [...] La 1898, dînsul expuse la München nouă lucrărĭ, printre operele artiştilor secesioniştĭ; una din ele, *Orientala*, aparţine acum A. S. R. Principeseĭ Maria a Romînieĭ"[20].

Pictorul era apreciat pentru felul în care traducea şi adapta limbajul secesionist german la formele culturii autohtone, prin includerea unor elemente de inspiraţie folclorică preluate din tradiţia orală a basmelor. Referindu-se la acest aspect, T. Codru scria în 1913: „Nota particulară a tablourilor lui Kimon Loghi e o fineţe şi o delicateţă în concepţie şi execuţie. Pânzele lui sunt par'că învăluite într'o atmosferă de poezie şi de basme. În compoziţiile mai mari de aceea se şi inspiră din lumea poveştilor, în cari fantazia lui creatoare îşi întinde larg aripile de mătasă şi crează (sic) opere tot aşa de durabile ca şi poveştile. Unora li-a displăcut opera lui Kimon Loghi tocmai din pricina acestui belşug al fantaziei, care sacrifică adeseori desenul pentru gingăşia colorilor şi pentru poezia subiectului. Kimon Loghi e, însă, un suflet visător, un poet al subiectelor cu forme diafane, neprecise ca şi poveştile"[21].

Îmbinarea fondului folcloric autohton cu forma artistică modernă era aşadar principalul merit al lui Loghi şi conferea lucrărilor sale un caracter narativ apreciat de critică şi de public. Însă Loghi cucerea admiratori mai ales prin intermediul notelor sentimentale şi melancolice. Îndepărtându-se de proiectul reprezentării realiste, pictorul recurgea la o cromatică metaforică, ce imprima lirism tablourilor sale, după cum nota George Murnu în cronica din 1908 a celei de-a şaptea expoziţii a *Tinerimii artistice*: „Prin elemente caracteristice, reduse la minimul lor, dar rostite cu o frăgezime şi o graţie aproape feminină, penelul său, ca şi lira unui poet liric cu imaginile sale repezi şi abia conturate, deşteaptă şi acordează în noi tot acel complex de simţiri nedesluşite şi dulci, care s'ar putea numi simfonia eternei primăverii"[22]. Barbu Brănişteanu punea în contrast creaţia lui Octav Băncilă cu cea a lui Kimon Loghi şi îl descria pe acesta din urmă făcând apel la mărcile sale definitorii – *fantezia* şi *basmul*: „Dacă nota care distinge expoziţia d-luĭ Băncilă este cugetarea, apoĭ cea care imprimă expoziţieĭ d-luĭ Kimon Loghi caracterul, este fantezia. D. Băncilă trăieşte în lumea realităţeĭ, vieţeĭ şi munceĭ ţăranilor noştri, d. Kimon Loghi trăieşte în lumea basmelor. Dacă în lucrările d-luĭ Băncilă predomină robustitatea, în cele ale d-luĭ Loghi predomină delicateţa"[23] (Fig. 3, 4).

---

19 Idem, *Simbolism şi decadentism...*, p. 259: „Succesul lui Loghi [...] ţine de atmosfera romantic-simbolistă din *belle-époque*, până la izbucnirea Primului Război Mondial. În 1898, când pictorul se situa în avangarda simbolistă, pictura sa era elogiată pentru elementele sale novatoare de către un critic precum Leon (sic) Bachelin [...] care remarca şi capacitatea acestei picturi de a exprima o *état d'âme* simbolistă".

20 Ion Scurtu, *loc. cit*., p. 372.

21 T. Codru, *loc. cit*., p. 27.

22 George Murnu, *loc. cit.*, p. 86.

23 Barbu Brănişteanu, *loc. cit.*



Fig. 3. Kimon Loghi, *Cele 12 fete de împărat*, carte poştală.



Fig. 4. Kimon Loghi, *Din Basme,* în „Luceafărul”. Revistă pentru literatură, artă şi ştiinţă, an XIII, nr. 1, 1 ianuarie 1914, p. 21.

În studiul său despre Kimon Loghi, publicat iniţial în 1986, Petre Oprea contextualiza ideile exprimate de cronicarii de artă din epocă, analizând apoi elementele de narativitate şi cromatică poetică ce caracterizau creaţia pictorului: „[...] atunci când, în literatură, semănătorismul şi, mai apoi, poporanismul erau curentele predominante, iar în pictură grigorescianismul era în faza maximă de influenţă, pictura lui Kimon Loghi aducea în prim plan, ca notă inedită, lumea feerică a basmului românesc şi a legendelor clasice greceşti. Subiectele lucrărilor sunt compuse cu abilitate, după precepte academice şi concepute ca o ilustrare a unui text literar. Tablourile sunt realizate în armonii de culori calde potenţate spre idilic şi executate cu o pensulaţie vivace, pusă cu multă abilitate şi agilitate, ceea ce creează impresia unei spontaneităţi înnăscute”[24]. Elogiind talentul de colorist al lui Kimon Loghi, criticul continua: „Frenezia culorilor o întâlnim şi mai exaltantă în peisajele mediteraneene unde momentul preferat este amiaza, când totul este scăldat în razele soarelui. Efectul contrastelor violente de colorit şi lumină este atenuat şi amortizat prin cea mai fină degradare de tonuri, printr-o subtilă tranziţie de nuanţe. Alteori, redă primăveri cu aspectul luxuriant al pomilor înfloriţi, în cuceritoare game de roz, unde migdalii în floare simbolizează triumful orgiastic şi pasional al culorilor extrem de vii”[25].

Acesta este profilul lui Kimon Loghi, trasat de cronicile şi comentariile artistice pozitive: un important şi inovator pictor simbolist, al cărui simţ artistic şi excelenţă tehnică au fost dublate de capacitatea organizatorică de care a dat dovadă ca membru fondator, şi apoi ca preşedinte, al primei asociaţii artistice independente din Bucureşti.

[24] Petre Oprea, *loc. cit.*, p. 75.
[25] *Ibid.*, p. 81.

Sentimentalism şi dulcegărie

Imaginea lui Kimon Loghi ca personalitate respectată a artei româneşti din prima jumătate a secolului XX este dublată de un revers deloc măgulitor al medaliei. Două nume sonore ale cronicii de artă se află în fruntea adversarilor pictorului: Tudor Arghezi şi Francisc Şirato. Merită remarcat faptul că cei mai acizi comentatori contemporani ai lui Loghi erau doi creatori români de orientare modernistă, spre deosebire de admiratorii săi care erau exponenţii unui gust mai degrabă conservator şi convenţional. Tudor Arghezi îl ataca pe Loghi în toate punctele considerate forte de către susţinătorii săi: cromatica imaginativă, lirismul pictural şi succesul la public şi colecţionari. În prezentarea din 1904 a expoziţiei de la *Tinerimea artistică*, Arghezi îi făcea o caracterizare sumară, dar usturătoare: „[...] Kimon Loghi care zugrăveşte unsuros o mulţime de drăcii de care te cam miri că nu se mai sfârşesc; un acelaşi lucru izmenit în şaptezeci de mii de atitudini pe fonduri de limonadă. El nu gândeşte şi nu simte; ceea ce vrea să ne facă să bănuim câte lucrări n-ar naşte din gândire. La fiecare pas gândul insinuiază: numai atât poate spune? numai ce vede? vede şi repetă...”[26].

Arghezi nu scăpa nicio ocazie de a-l critica pe Kimon Loghi. An de an scrie recenzii pline de ironie şi dispreţ, cum este cea din 1911, în care dă frâu liber atacurilor, desfiinţând fără menajamente calitatea fantezistă a tehnicii picturale a lui Loghi, arătându-se complet neimpresionat de aprecierea publică de care se bucura şi dându-i, fără drept de apel, verdictul de artist lipsit de talent şi inteligenţă: „*Un basm* este o pânză cât un părete în care nu afli nimic, cum nimic n-a fost şi nimic nu va fi în tablourile acestei lamentabile calfe. Să nu-şi închipuie domnul Loghi că n-am citit ridicolul său interviu şi că suntem nesimţitori la ce-i plăcea domniei sale să numească fantezie. Fantezie la domnul Loghi nu se găseşte şi nici nu poate să fie. S-ar părea că Stuck i-ar fi spus odinioară domniei sale că n-are desen dar că are fantezie. [...] E uimitor că din această epigramă domnul Loghi îşi face o diplomă de merit. Inteligenţa, la pictorii, ca şi la actorii noştri, e o perversiune atât de rară! Noi căutăm talent, nu fantezie, nu poezie, nu armonie, nu parfumerie, la un pictor. [...] Domnul Loghi [...] nu mi-e nici prieten, nici admirator... Minunat prilej să-i zic ciupercii pe nume. Găsesc la domnul Kimon Loghi o hotărâre specială tuturor celor nechemaţi. Găsesc încăpăţânarea de a transpune culorile, de-a le degrada şi întoarce, roşu pentru verde, galben pentru albastru. Zugravul de firme e preocupat cel puţin de utilitatea ca literele lui albe să bată, pe un fond indigo, la ochi. Domnul Loghi poate să înşele publicul; publicul nici n-are altă chemare decât să fie păcălit. [...] La domnul Loghi nu e nici o profunzime, nici o cugetare [...]. E oala de culori nesimţitoare şi oarbă, care din când în când se varsă peste pânză. E bidineaua. E tot ce vrei, dar artă şi talent nu este”[27] (Fig. 5).

Francisc Şirato, el însuşi pictor, este mai moderat în limbaj şi îl critică pe Loghi cu argumentele specialistului şi practicianului. În primul rând demonstrează că filiaţia Franz von Stuck şi Arnold Böcklin, atât de des invocată în recenziile favorabile, nu este fundamentată nici formal, nici conceptual[28]. Şirato critică sentimentalismul lui Loghi, prezentat drept romantism de criticii-prieteni, găsind că acesta nu face decât să trădeze o artă facilă, fără de substanţă. Autorul se opreşte şi asupra caracterului narativ al operelor lui Loghi, demascând lipsa dimensiunii intelectuale a demersului pictural. El spune că un artist nu îşi poate întemeia în mod exclusiv creaţia pe narativitate şi sentimentalism, acestea fiind nişte trucuri care nu ţin de arta picturii. Adevăratul artist trebuie să ştie să mânuiască tehnicile picturale în aşa fel încât sentimentele privitorului să fie generate în mod natural: „Rezumăm, spunând că un sentiment nu se poate reprezenta, în artele plastice, care, prin esenţa lor sunt reprezentative, după cum nici calitatea morală a unui subiect. Artistul plastic nu are posibilitatea, ca literatul, de a caracteriza un subiect sufleteşte: «sărmana păsărică», «dulcea garofiţă» nu se pot reprezenta. Încercând acest lucru, conştient sau inconştient, artistul recurge la ajutorul elementelor literare, prin amănunte evocative, asociaţii de idei, noţiuni purtătoare de sentiment. [...] sentimentul se sugeră privitorului independent de voinţa artistului prin acel element de viaţă internă care furnizează artistului plastic un ritm, un stil (nu o stilizare care e cu totul altceva), în care se ascunde acea virtualitate secretă, pe care artistul, deşi nu o ignorează, nu o poate totuşi guverna după voia sa. Neexistând această facultate la artist, el nu o poate înlocui cu nimic. Şi mai ales nu prin sentimentalism literar”[29].

Şirato şi Arghezi ajung astfel la aceeaşi concluzie. În evaluarea lor, Kimon Loghi este pur şi simplu un artist netalentat care nu stăpâneşte tehnicile picturale: „E tot ce vrei, dar artă şi talent nu este” (Arghezi) şi „Neexistând această facultate la artist, el nu o poate înlocui cu nimic” (Şirato). Cei doi critici îl delegitimează

[26] Tudor Arghezi, *Tinerimea artistică*, în *Publicistică*..., p. 15.
[27] Id., *Expoziţia Tinerimii artistice. Note,* în *Ibid.*, p. 126–127.
[28] Angelo Mitchievici, *op. cit.*, p. 264.
[29] Francisc Şirato, *op. cit.*, p. 100–101.

pe Loghi, demonstrând că filiația Stuck-Böcklin ajunge să fie la acesta doar o imitație nereuşită şi că folosirea imaginativă a culorii trădează de fapt nestăpânirea tehnicii picturale. Sintetizând opiniile detractorilor, Angelo Mitchievici observă: „Kimon Loghi devine un «caz şcoală», un anti-model, atât prin succesul pe care îl au tablourile sale, cât şi pentru un anumit consumerism asociat kitschului, care tinde, mimetic, către o omologare cu direcțiile noi, pe care le abordează pictorii «Tinerimii artistice» (cei care au provocat o ruptură fondatoare cu academismul osificat)”[30].



Fig. 5. Kimon Loghi, *Ileana Cosânzeana*, în „Luceafărul”, an III, nr. 22–23, 1 decembrie 1904, p. 375.

Cele două fețe ale lui Kimon Loghi

Reflectând asupra paradigmelor de interpretare şi evaluare ale operei lui Kimon Loghi, se profilează imaginea unei creații artistice cu două fețe, ce se arată în funcție de cel care o priveşte şi de judecata sa de gust. Pe de o parte avem fața simbolismului tenebros, ce reprezintă preocuparea „serioasă” a lui Loghi, conturată ca urmare a influențelor occidentale şi practicilor inovatoare cu care artistul a intrat în contact la München şi Paris. De cealaltă parte, avem reversul unei arte idilice, sentimentale şi fanteziste, agreată de marele public şi trecută sub tăcere, ori justificată prin diverse strategii argumentative, de către cronicarii-prieteni. Dacă pentru Tudor Arghezi cromatismul lui Loghi era ca o sorcovă sau ca un sirop fistichiu[31], pentru Nicolae Pora acesta era tocmai dovada originalității limbajului ce caracteriza în mod inconfundabil opera artistului[32] (Fig. 6).

G. Oprescu şi Tudor Octavian nu sunt adepții extremelor şi formulează comentarii în care reunesc argumentele ambelor tabere. Oprescu apreciază operele de debut ale lui Loghi, dar constata că revenirea în țară a fost cea care l-a purtat pe calea artei facile şi comerciale[33]: „În retrospectiva de acum a lui Kimon Loghi ni se dau, alături de opere mai noui şi din ultima producție a artistului, lucrări ce datează de mai bine de patruzeci de ani [...]. Sunt cele pe care le-a lăudat, ne spune artistul, maestrul său, tânărul, focosul, pe atunci şi mult admiratul Franz Stuck. Sunt şi cele în fața cărora, sunt sigur, se vor opri cei mai mulți vizitatori. Nu este oare în simplul acest fapt un motiv de amare reflecții? Pentru ce opera debutului unui artist să ne intereseze mai mult decât cea a maturității sale? [...] Venit în mediul nostru facil şi neexperimentat, uşor şi-a pierdut controlul de sine, s'a mulțumit cu puțin, s'a acomodat cerințelor unuia şi altuia [...]. Şi astfel

[30] Angelo Mitchievici, *op. cit.*, p. 254.
[31] Tudor Arghezi, *Expoziția societății „Tinerimea artistică”. V*, în Tudor Arghezi, *op. cit.*, p. 781.
[32] Nicolae Pora, *loc. cit.*, p. 54.
[33] G. Oprescu, *loc. cit.*, p. 118.

anii s’au scurs unul după altul, fiecare cu micile lui satisfacții, iar azi este prea târziu ca să se mai schimbe ceva”[34].

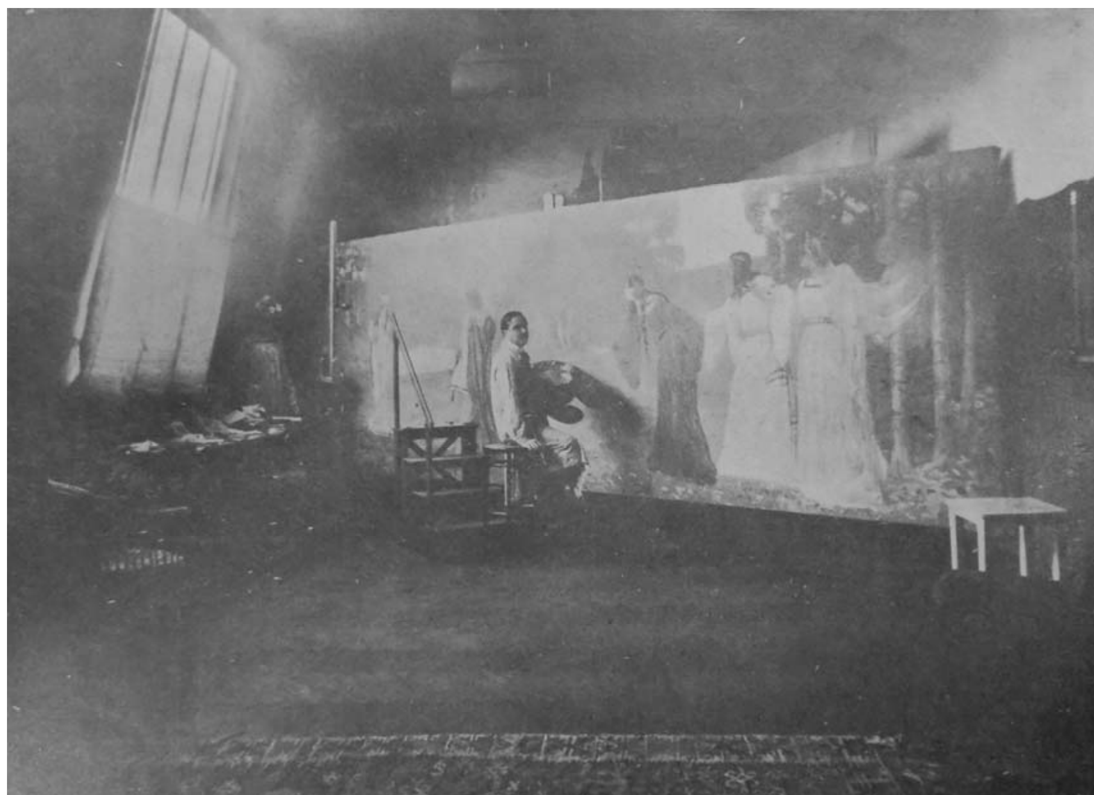


Fig. 6. *Kimon Loghi în atelier*, în „Luceafărul”. *Revistă pentru literatură, artă și știință*, an XIII, nr. 1, ianuarie 1914, p. 5.

Judecând din perspectiva colecționarului de artă, Tudor Octavian amintește că atât timp cât a fost în vogă, lui Kimon Loghi îi erau „lăudate, plătite şi tezaurizate” fără discriminare atât tablourile bune, cât şi cele proaste, pentru ca spre finalul carierei reuşitele să-i fie „judecate dimpreună cu eşecurile”[35]. El identifică, nu două, ci trei fețe ale pictorului: „Cu moştenirea artistică a lui Kimon Loghi putem separa, într-un singur om, trei artişti: un senior cu realizări excepționale, definitorii pentru europenismul românesc al anilor 1900–1920; un meşter onorabil, înclinat să flateze sensibilitatea contemporanilor cu o percepție artistică nedefinită; şi un artizan, care a produs pentru bani sau dintr-o bizară lene a conştiinței tablouaşe amintind vag de atribute ale măiestriei din tinerețe”[36].

Opiniile exprimate de Oprescu şi Octavian se detaşează de critica fără drept de apel făcută de Tudor Arghezi şi poartă analiza spre un alt model de interpretare, părăsindu-l pe cel al evaluării estetice, al judecății de gust, al ierarhiilor şi canoanelor consacrate de discursul istoriei artei. Se conturează astfel problema raportului dintre artist, creația sa şi piața de artă, cele trei elemente ale relației aflându-se într-o permanentă dinamică şi influențându-se reciproc. Recuperarea de după anii 2000 a lui Kimon Loghi de către colecționari a dus la reinstalarea pictorului într-o poziție similară cu cea pe care o avea în anii săi de glorie, 1900–1916. El apare acum în toate marile licitații alături de colegii săi de generație – Ştefan Luchian, Gheorghe Petraşcu, Ion Theodorescu-Sion – recâştigându-şi prin „contaminare” reputația de pictor valoros. Observând dinamica măririi şi decăderii lui Kimon Loghi şi fluctuația simetrică a succesului său de piață la începutul secolului XX şi apoi la începutul secolului XXI, se poate concluziona că, mai presus de orice formulă vehiculată de critica de artă – pictor simbolist, mic maestru, pictor de gen –, cariera sa artistică a fost definită de succesul şi valoarea sa comercială. La fel ca în anii lui de glorie, Loghi este din nou căutat de colecționari, iar piața de artă, ca oglindire a gustului public, nu face decât să răspundă cererii de lucrări accesibile, decorative şi

[34] *Ibid.*, p. 118–119.
[35] Tudor Octavian, *op. cit.*, 2003, p. 74.
[36] *Ibid.*, p. 76.

agreabile. Fenomenul era explicat de însuşi Kimon Loghi: „Când am sosit în țară, [...] am deschis o expoziție pe care cronicarii au apreciat-o, dar n-am vândut nici un tablou. Cu mine a avut o expoziție şi Gh. Petraşcu. Acelaşi rezultat. El, însă, a stăruit pe acelaşi drum. Eu, din cauza nevoilor materiale, am început să pictez ceea ce plăcea publicului de atunci. Am ajuns să mă dispreţuiesc şi pictura să-mi fie un coşmar în fiecare noapte”[37].

Importanța şi valoarea unui artist nu sunt certificate doar de aprecierile criticilor şi ale istoricilor de artă. Mecanismul consacrării este deopotrivă reglementat de aceştia, dar şi de gustul comun reflectat în piața de artă, fapt valabil atât pentru momentul 1900, cât şi pentru anii 2000. După cum am văzut, însuşi Kimon Loghi a fost conştient de această realitate, asumându-şi până la capăt opțiunea de a fi un artist comercial, aspect de care istoricii de artă trebuie să țină cont. Din acest punct de vedere, artistul Kimon Loghi pare mai degrabă unul necunoscut decât unul uitat, cariera sa potrivindu-se mai mult unei analize sociologice şi economice a artei, şi mai puțin uneia care să judece valoarea artistică. O astfel de valorificare istoriografică a lui Kimon Loghi şi a altor artişti considerați minori, dar cu succes la public, ar putea să deschidă perspective noi şi interesante asupra înțelegerii artei ca produs al modernizării şi al gustului burgheziei române şi prin prisma relației artist-comanditar.

[37] Kimon Loghi apud. Octavian Moşescu, *Din jurnalul unui colecționar*, Bucureşti, 1972, p. 100.

SALOANELE DE DESEN ŞI GRAVURĂ DIN PERIOADA INTERBELICĂ*

de VIRGINIA BARBU

Résumé

L'ouverture du Salon de Dessin et Gravure dans le cadre du Salon Officiel en 1928, avec une éxposition distincte et une publication propre, étais conditionnée par le développement de la production artistique et le nouveau goût pour les arts graphiques dans l'époque. L'article se concentre sur les événements préparatifs du Salon, sur les artistes et les critiques d'art, les organisations et l'éxpositions qui ont contribué à l'élévation de la conscience, connaissance et appréciation des valeurs spécifiques d'expression graphique au milieux des artistes mêmes, en tant que pour le grand publique Roumain. On souligne l'importance des éxpositions de la Société "Graphica", comme la rétrospective de 1926, la maîtrise des peintres affirmés au début du siècle – Jean. Al Steriadi, Petraşcu, Şt. Popescu, Dimitrescu, Iser –, les liens entre techniques et thèmes, sourtout la préférance pour le croquis et l'acuarelle requises par les sujets inspirés au cours des nombreuses voyages, les rapports de la gravure avec la peinture entre-deux-guerres. L'article est illustré avec de petites images extraites dans les catalogues du Salon entre 1928–1937.

Mots-clé: *gravure, salon, éxposition de groupe, tradition, modernisme et avangarde, graphisme.*

Apariţia în 1928 a Salonului de Desen şi Gravură, ca parte distinctă a Salonului Oficial unde erau expuse împreună lucrări din toate genurile şi tehnicile plastice, a fost o consecinţă firească a creşterii producţiei artistice în perioada dintre cele două războaie mondiale, precum şi a gustului sporit al publicului pentru variatele forme ale graficii.

Entuziasmul timpuriu şi constant al lui Jean Al. Steriadi pentru promovarea gravurii s-a concretizat în 1922, într-o primă iniţiativă de a institui, împreună cu Ştefan Popescu, un *Salon de Alb-Negru*. Expunând aproape în exclusivitate litografii[1] la Salonul Oficial, Steriadi inspiră şi atrage atenţia către organizarea artiştilor într-un grup care, prin suportul Ministerului Artelor[2], va expune separat, având o publicaţie aparte ce va purta următoarele titulaturi: *Salonul Oficial. Desen. Gravură* (între 1928–1936), *Salonul de Toamnă. Desen. Gravură. Afiş* (1937–1946), ca ultimul, cel din 1947, să se numească *Salonul de Toamnă. Desen. Gravură. Acuarelă*.

Artiştii consacraţi în primele decenii ale secolului al XX-lea – Ştefan Popescu, Pallady, Petraşcu, Tonitza, Steriadi, Iser, pe lângă expoziţiile personale defăşurate în diferite localuri şi galerii bucureştene, se înfăţişau şi la Salonul Oficial, făcând cunoscute preocupările înnoitoare ale artei lor, printre care şi pasiunea pentru desen şi gravură, reintrată în scenă după Primul Război Mondial. Prestigiul Salonului Oficial, prin premiile oferite debutanţilor, pentru încurajarea tinerelor talente, precum şi şansa artiştilor maturi de a avea lucrări achiziţionate în colecţiile de artă ale Statului, făcea ca localul destinat acestei manifestări anuale (Pavilionul Artelor – Şoseaua Kiseleff nr. 9) să devină neîncăpător. Delimitarea operelor grafice de pictură şi sculptură, într-o prezentare separată venea în întâmpinarea necesităţii unei organizări mai judicioase a Salonului, criticat ca fiind eterogen şi obositor prin nepotrivirea panotării lucrărilor[3], şi totodată conducea la o sporită conştientizare a domeniului şi a potenţialului său expresiv.

---

* Prezentul articol are la bază comunicarea cu acelaşi titlu susţinută la Conferinţa *150 de ani de viaţă artistică instituţională* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" la Centrul Centrul de Arte şi Evenimente *Palatul Noblesse*, 27 noiembrie 2015.

[1] Ştefan I.Neniţescu, *Scrieri de istoria artei şi de critică plastică*, Ed. Institutul Cultural Român, Bucureşti, 2008, p. 199: „Abţinerea unora dintre artişti, cum sunt de pildă Paciurea, Jalea şi Medrea, sau Petraşcu, Theodorescu-Sion, Iser şi Ressu, este într-un înţeles mult mai supărătoare decât prezenţa altora, sau prezenţa anumitor lucrări. Precum este păcat că alţii nu au trimis decât puţine lucrări, deşi faptul că de pildă Steriadi nu expune decât litografii se poate mai degrabă interpreta ca o tendinţă de îndrumare, prin însăşi calitatea lor, a gustului public înspre rafinarea acestei arte de alb şi negru."[*Expoziţii şi Salonul Oficial în genere*, „Adevărul", 9 mai 1926, p. 2].

[2] V. Statutul Salonului Oficial, în Petre Oprea, *Expozanţi la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică: 1924–1944*, Ed. Maiko, Bucureşti, 2007.

[3] Francisc Şirato, *Cuvinte despre Salonul Oficial*, în „Convorbiri literare", mai 1930, v. Francisc Şirato, *Încercări critice*, Meridiane, Bucureşti, 1967.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 97–103, Bucureşti, 2016

Până la izbucnirea primei conflagrații mondiale, grafica a cunoscut în arta românească o dezvoltare lentă, menținută în jurul tipografiilor mănăstirești și a stabilimentelor tipo-litografice care răspândeau publicații ilustrate cu caracter educativ, informativ și satiric. Cu timpul, artiștii își câștigă independența, prin comenzi particulare de ilustrare a unor cărți, prin publicarea lucrărilor de desen sau gravură în mape speciale, și mai târziu, în expoziții de sine stătătoare. Învățământul gravurii de factură academică, i-a avut ca inițiatori pe Theodor Aman la București și C.D. Stahi la Iași, activitate continuată de Gabriel Popescu, primul maestru specializat în gravura pe aramă, un clasic pur, profesor la catedra de gravură de la Școala de Belle-Arte din anul1911. Întâia expoziție a graficii românești, conținând lucrări cu tiraje imprimate între anii 1872–1926, de la tipăritura bisericească, la Aman, până la Steriadi și Iser, a fost organizată de O.W.Cisek în 1926, constituind prima manifestare antologică privind evoluția graficii românești.

Orientările artei moderne, de la Simbolism la Arta 1900 și Expresionism, se împletesc cu redescoperirea tradiției vechii gravuri pe lemn asociate tipăriturilor de carte (arta chenarelor, vignietelor, literelor ornate), dar și cu gravura de sine stătătoare, inspirată de stampele japoneze, opere independente de text sau de imaginea preexistentă. Renașterea gravurii europene la sfârșitul secolului al XIX-lea acompaniază un major reviriment al artelor grafice și decorative. Noul gust pentru xilogravură, primitivismul formelor anguloase și efectele de arhaism ale lemnului, apreciate mai cu seamă de expresioniștii germani precum Emil Nolde, Max Pechstein, Eric Haeckel, K. Schmidt-Rotluff, trimit ecouri timide în arta românească de început de secol – în xilogravura unui Horațiu Dimitriu, Solomon Sanielevici, Arthur Segal, Arthur Mendel. Expresionismul dadaiștilor români, refugiați în Elveția, reprezentat de xilogravurile simili-abstracte ale lui Marcel Iancu, publicate în mapa cu "8 gravuri" în 1917, ca și preocupările înrudite în sensul geometrizării formelor din linogravurile lui H.M.Teutsch, vor cunoaște asimilări mai târzii în grafica românească. Anii '20 înregistrează o explozie a publicațiilor periodice și a cărților de autor ilustrate cu gravură, aflux generat de nucleul artiștilor avangardiști format de Marcel Iancu, M.H. Maxy, V. Brauner, H. M. Teutsch, Milița Pătrașcu, C. Michăilescu, care prin revistele *Contimporanul, Integral, Clipa, Tiparnița literară* promovau noua estetică a sintezelor dintre arhitectură, artele decorative și artele grafice[4].

O serie de evenimente și expoziții consolidează importanța desenului și a gravurii în conștiința graficienilor, precum și a publicului. În anul 1916, *Societatea „Graphica" pentru încurajarea și răspândirea gravurii artistice*, inițiată de Jean Al. Steriadi, cu suportul industriașului și colecționarului de artă H. Ficher-Galați, organizează *Prima retrospectivă de arta gravurii din secolul al XV-lea până în secolul al XX*[5]. În expoziție figurau în majoritate stampe din bogata colecție a Dr. I. Cantacuzino, aflată o parte astăzi la Cabinetul de Desene și gravuri de la MNAR, restul provenind din colecțiile lui Jean Al. Steriadi, H. Ficher-Galați, Dr. Ionescu-Mihăești, Dr. Brătianu, Dr. Slătineanu, Ion Pillat și alți colecționari de gravură din epocă. Societatea „Graphica"[6] va avea o activitate meritorie și prin înființarea în 1923 a unei alte asociații – Societatea „Bibliofilă Română" destinată tipăriturilor de carte, care va încuraja arta ilustrației. Tot în 1923, Societatea „Graphica" va deschide la Muzeul Kalinderu expoziția *Portretul în gravura franceză din secolul al XVI-lea până în secolul XX*, însoțită de un elegant catalog cu un studiu introductiv semnat de reputatul cunoscător al artei franceze, George Oprescu. În februarie 1928, dată coincidentă deschiderii primului Salon Oficial de Desen și Gravură, Societatea va organiza expoziția postumă a pictorului și gravorului Horațiu Dimitriu (nepot al lui Th. Aman, n. 1890, Târgu-Jiu – 1926, București).

Expozițiile Societății „Graphica" au avut o bună primire din partea criticii și au predispus la considerații estetice și pedagogice dintre cele mai elevate, stimulând o mai atentă studiere și profundă apreciere al acestui gen reprezentativ al intelectualității. „Folosul pe care ar putea să-l aducă aceste expoziții educației artistice a publicului e atât de mare, încât în nici un fel nu poate fi exagerat. Încurajarea unei asemenea mișcări este o datorie pentru orice om de gust și de cultură", afirmă criticul pasionat de desen și gravură europeană, Ștefan Nenițescu, într-un articol referitor la Expoziția de stampe franceze, care se încheie într-o tonalitate romantică: „Eroii și eroinele saloanelor de mult uitate se perindă cu găteli de erudiție, iar celebritățile veșnice de artă și de cugetare se-nșiră purtând veacurile pe umeri"[7].

---

[4] Constantin Prodan, *Sculptura, pictura și gravura românească*, Prelegeri ținute la Ateneul Român, Imprimeriile Independența, București, 1937, p. 75: „Această mișcare, care înjghebase și o școală de arte grafice pentru artiști [Academia de Arte Decorative, condusă de Andrei Vespremie, *n.n., V.B.*], astăzi se găsește împăcată cu contrazicătorii ei, condusă de inimosul Horațiu Dimitriu, în Salonul de Desen și Gravură înființat de Ministerul Artelor în 1928 și care de atunci în fiecare an ne arată progresele românești în arta alb și negrului".

[5] *Prima retrospectivă de arta gravurei din secolul al XV până în secolul al XX,* București, Institutul de Arte Grafice Carol Göbel, 1916, prefață de Clarnet [cat.].

[6] Societate înființată în 1908, v. Constantin Prodan, *op. cit.*, p. 73–74.

[7] Ștefan I. Nenițescu, *op. cit.,* p. 79, *Expoziția de grafică la Muzeul Kalinderu*, articol apărut în „Ideea Europeană", 3–10 iun. 1923, p. 3.


3316
„GRAPHICA"
PRIMA EXPOZIȚIE
RETROSPECTIVĂ
ARTA GRAVURII DIN SECOLUL AL XV PANĂ
IN SECOLUL AL XX

Fig. 1. Catalog Expoziție „Graphica”, 1916.



Fig. 2.



Fig. 3. Horatiu Dimitriu, „Portretul desenatorului Nicolae Petrescu”.



Fig. 4. Gh. Petrascu, „Evantaiul”, Salon 1928.



Fig. 5. I. Iser, „Două țărănci”, Salon 1928.



Fig. 6. Ștefan Popescu, „Plopi la Balcic”, Salon 1928.



Fig. 7. Iosif R., „Aspect din Bucuresti”, Salon 1928.



Fig. 8. Aurel Jiquidi, „Mamă și copil”, Salon 1932.

Unul dintre cele mai însemnate evenimente expoziționale ce au pregătit apariția Salonului de Desen și Gravură a fost *Prima expoziție a graficei românești* (5 dec. 1926 – 6 ian. 1927), organizată de Oscar Walter Cizek, la Sala „Grigorescu" a Fundației Culturale „Principele Carol". S-au prezentat lucrări în tehnica acvaforte de Theodor Aman, Constantin Stahi, Gabriel Popescu, R. Iosif, Iosif Iser, lucrări de litografie – J. Al. Steriadi, Ștefan Popescu, Sabin Popp, și de xilogravură – Horațiu Dimitriu, Horia Teodoru, Maria Pană-Buescu și Maria Manolescu-Bruteanu. Gruparea lucrărilor făcută de O.W.Cisek a fost o „operă de inițiator", oferind o primă retrospectivă de amploare asupra graficii românești, considerată încă o noțiune nouă, îndrăzneață, „îndeosebi în înțelesul artistic"[8].

Primul Salon de Desen și Gravură din 1928 va strânge artiști recunoscuți din prima generație, care abordează tehnicile gravurii, precum și debutanți. Au fost apreciate gravurile cu subiecte spaniole și orientale ale lui Petrașcu, lucrări viguroase, având un sens al ritmului liniei ce potențează fondul alb al hârtiei, portretele de țărănci ale lui Iser, desenate cu linii curate, înconjurate de un halou care îndulcește asprimea obișnuită a liniei sale caracteristice, peisajele cu copaci ale lui Ștefan Popescu, temă sensibilă și preferată, precum și peisajele sale de la Balcic și Constantinopol. Majoritatea lucrărilor a fost compusă din desene și acuarele tratate sintetic, quasi-impresionist, cultivând prospețimea și spontaneitatea notației, în peisaje citadine sau exotice inspirate de călătorii: Hrandt Avachian a expus peisaje de la Balcic, precum și Lucia Demetriade-Bălăcescu, Băjenaru Dan – peisaje pariziene, Henri H. Catargi – *Străzi din Marsilia* și *Drum la Cassis*, Lucian Grigorescu – *Piață la Cassis* și *Vapor*.

O inițiativă remarcabilă cu ocazia Salonului din 1928 a fost aceea a lui Ștefan Popescu de a transforma premiul național de pictură primit în acel an într-un premiu acordat tinerelor talente afirmate la Salonul de Desen și Gravură – „Premiul Leon Gh. Palade"[9]. La Salonul din anul 1929, meritele excepționale ale gravorului Gabriel Popescu, vicepreședinte al primului Salon Oficial de Desen și Gravură, îi vor fi recunoscute prin acordarea premiului național.

În cadrul Salonului de Desen și Gravură coabitau pașnic orientări stilistice din cele mai diverse, animozitățile și criticile fiind mai puțin prezente decât în cazul Saloanelor de pictură și sculptură, datorită unității de breaslă a gravorilor și a spiritului de Salon restrâns, în continuarea ideii mai intimiste de „Cabinet".

La sfârșitul anilor '20 două direcții noi marchează grafica. Pe de-o parte, gravura de factură tradițională, de inspirație folclorică și neo-bizantină, în care prevala rigurozitatea tehnicilor (mizând pe virtuțile „dramatice" ale xilografiei), iar de cealaltă parte, tendința constructivistă, cu amintiri cubiste și hibridizări între genuri și expresii. Între aceste două propensiuni avangardiste, se întinde permanența unei tradiții realiste în grafica românească, „o tradiție a expresiei clare și accesibile"[10], cultivând un modernism mai temperat, aproape de viziunea picturală impresionistă.

Tema predominantă este aceea a chipului omenesc, portretul și autoportretul ilustrând frământările conștiințelor după război, precum și un interes crescut al epocii pentru psihologia individului și încadrarea lui socială. Predilecția pentru peisaj devine manifestă la începutul anilor '30, atât la Steriadi, Iser și Petrașcu, cât și la ceilalți expozanți la Saloanele de Desen și Gravură. Dacă în desen și gravură stăruie o tendință accentuată spre picturalitate, gustul pentru grafică câștigă un teren similar în pictura caracterizată de noul clasicism de inspirație franceză, ca și în acea a curentului tradiționalist, de regăsire a „primitivismului" inspirat de grafismul frescelor și icoanelor bizantine. Fenomenul oglindirii tehnicilor este cu atât mai interesant de studiat, cu cât chiar pictura bazată pe suculența pastei cromatice urmărește mai mult acorduri monocrome și efecte de relief. Pictori care debutau la începutul anilor '20 – Vasile Popescu, H. H. Catargi, P. Iorgulescu-Yor, Ștefan Constantinescu, Al. Ciucurencu – practicau „o *pictură nepicturală*, aspră, severă, cu tente pământii, ostilă efectelor de seducție"[11].

---

[8] Ștefan I.Nenițescu, *op. cit.,* p. 213: „La noi ea își are vechime. Totuși noțiunea de grafică românească este nouă, îndrăzneață, aproape miră, aproape ca o născocire – și îndrăzneață este de aceea și expoziția sa de la Aman până azi..." (din prefața catalogolui, 5 dec. 1926).

[9] Leon Gh. Palade, după numele fiului soției lui Ștefan Popescu, premiu primit prima oară de Aurel Jiquidi, în anul 1932, apoi de Hrandt Avachian, în 1934 și George Zlotescu, în 1935.

[10] Amelia Pavel, *Gravori români între cele două războaie*, în *Omagiu lui George Oprescu*, Editura Academiei Populare Române, București, 1961, p. 449–465.

[11] Ioana Vlasiu, *Modernitățile picturii românești interbelice*, în *Culorile Avangardei: Arta în România 1910-1950*, București, Institutul Cultural Român, 2007, p. 39.



Fig. 9. Ștefan Dimitrescu, „Autoportret”, Salon 1933.



Fig. 10. Șt. Dimitrescu, „Tătăroaică cu copil”, Salon 1933.



Fig. 11. Lucia Dem-Bălăcescu, „Subiect spaniol”, Salon 1932.

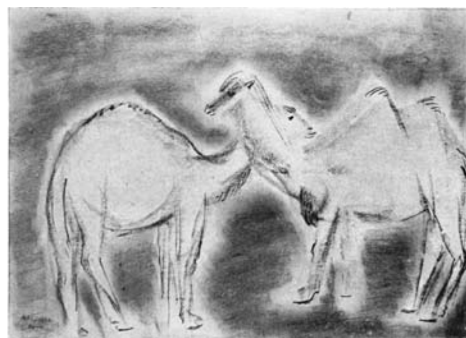


Fig. 12. Mac Constantinescu, „Cămile”, Salon 1932.



Fig. 13. Al. Bassarab, „Fabrică”, Salon 1934.



Fig. 14. Hrandt Avachian, „Peisagiu”, Salon 1934



Fig. 15. Lola Schmierer-Roth, „Studiu”, Salon 1933.



Fig. 16. Horia Teodoru, „Sat”, Salon 1934.



Fig. 17. Gheorghe Labin, „Portret”, Salon 1935.



Fig. 18. Niculae Stoica, „București”, Salon 1935.



Fig. 19. Merica Râmniceanu, „Podul Isvor” , Salon 1935.



Fig. 20. Hans Herman, „Fabrica de sticlă”, Salon 1935.



Fig. 21. Jean Al.Steriadi, „Desen”, Salon 1937.



Fig. 22. Nicolae Tonitza, „Turcoaica din Balcic”, Salon 1937.



Fig. 23. P. Iorgulescu-Yor, „Turcoaice la Balcic”, Salon 1937.



Fig. 24. Maria Pillat Brateş, Afiş, Salon 1937.

Variația manierelor la Salonul de Desen și Gravură, coabitarea tendințelor tradiționale, clasiciste, cu cele progresiste sau abstracte sunt, ca și în pictură, juxtapuse la extrem de conștiința epocii, însă din perspectiva timpului, ele apar mai puțin contrastante, așa cum Blazian, unul dintre criticii avizați ai epocii, constată cu toleranță în cronica Salonului din 1930: „Pot exista, firește, preferințe în privința subiectelor și a realizăriilor. Ele sunt în funcțiune de diversitatea afinităților sufletești dintre spectator și opera artistului. Unuia nu-i plac compozițiile cu pisoi ale d-nei Militza Petrașcu, linia constructivă a d-lui Mac Constantinescu, sau decorativul rece al d-nei Olga Greceanu, altuia nu-i plac abstractizările d-lui Corneliu Michăilescu sau maniera Gavarni-Daumier a d-lui Jiquidi. Şi cu toate obiecțiunile ce s-ar ridica, lucrările expuse dovedesc talente reale și o selecționare pricepută”[12].

[12] Henri Blazian, *Plastica anului 1930*, p. 18.

SALOANE DE ARHITECTURĂ ÎN PERIOADA INTERBELICĂ[1]

de RUXANDA BELDIMAN

Abstract

My paper is discussing three interwar Bucharest architecture exhibitions (salons), from 1929–1931. Architects are present at the very beginning together with painters and sculptors in one salon, as in 1911, but later split and organize their own exhibition. But the first Romanian architecture exhibition, considered as such, goes back to 1906, it is the Romanian jubilee exhibition celebrating King Carol I, 40 years rule. Architects like Ştefan Burcuş (1870–1928), Victor Ştefănescu (1877–1950), I. D. Berindey (1871–1928) being in charge with the blueprints for the various pavilions.

The Ministry for Education issues, starting with 1924 new functioning rules for the salons, including the architecture exhibition. At the beginning exhibition committees are formed mainly of painters and sculptors and only few architects, but already by the end of the 1920's architects become the majority. Important personalities in the field of Romanian architecture like Petre Antonescu (1873–1965), Statie Ciortan (1876–1940), Constantin Jotzu (1884–1962), dean of the Architecture Faculty in Bucharest, Duiliu Marcu (1885–1966), etc., are members or presidents of those exhibition committees.

A variety of participants are present with projects or sketches, famous or less famous architects, men and ladies challenge themselves. Among them Octav Doicescu, Duiliu Marcu, Nicolae Ghika-Budeşti (1930, 1931), Statie Ciortan (1929–1931), Constantin Jotzu (1929–1931), I. D. Berindey (1931), Horia and Lucia Creangă (1931), Jean Burcuş (1930, 1931), Alexandru Zamfirescu (1931), Gheorghe Simotta (1930, 1931), Tiberiu Niga (1930), Henriette Delavrancea Gibory (1930, 1931), etc. Projects for private housing, theaters, headquarters for institutions, town projects, sketches for historical monuments, etc. are presented in a variety of styles – the Beaux Art style, the National Romanian style, as well as in examples of modernist architecture.

Keywords*: interwar Bucharest architecture exhibitions (salons) 1929–1931; specific legislation; architects Petre Antonescu; Horia and Lucia Creangă; Constantin Jotzu; Henriette Delavrancea Gibory; Beaux Art style, the National Romanian style, modernist architecture.*

Prima expoziție de arhitectură românească este considerată a fi Expoziția jubiliară de la 1906, fapt afirmat de Spiridon Cegăneanu în editorialul din revista „Arhitectura" din 1941[2], care prezintă activitatea arhitecților cu ocazia împlinirii a 50 de ani de activitate a Societății arhitecților români. Echipa de arhitecți implicată în construcția pavilioanelor a fost compusă din Ştefan Burcuş (1870–1928), Victor Ştefănescu (1877–1950) și I. D. Berindey (1871–1928), cărora li s-au adăugat un număr de alți arhitecți.

În ajunul Primului Război Mondial, în 1911, în cadrul salonului Oficial apare expoziția de Arhitectură și Arte Decorative[3], și de asemenea și în 1916 în Expoziția Oficială a Artiștilor în viață alături de secțiunile Pictură, Sculptură și Desen exista și secțiunea „Gravură, arhitectură, artă decorativă"[4], dar arhitecții au expus și anterior. Este cert faptul că studenții români de la Paris de la Ecole des Beaux Arts, de la Facultatea de Arhitectură au avut ca model saloanele oficiale de pictură, sculptură și arhitectură organizate la Paris.

În perioada interbelică (anii 1929, 1930, 1931 mă refer cu precădere la catalogele amintite) „Salonul de arhitectură și arte decorative" – expoziție indepedentă, spre deosebire de perioada antebelică și "Salonul Oficial de Pictură, Sculptură, Desen" sunt girate de Ministerul Artelor/Ministerul Instrucțiunii Publice și

[1] Articolul de față se dorește un studiu de caz, care se bazează pe cercetarea cataloagelor saloanelor din anii 1929, 1930, 1931: „Salonul Oficial Arhitectură și Artă decorativă", București, 1929; „Salonul Oficial Arhitectură și Artă decorativă", București, 1930; „Salonul Oficial Arhitectură și Artă decorativă", București, 1931 (SOAAD).

[2] Spiridon Cegăneanu, *După o jumătate de veac.* (subcapitolul) *Expoziția din 1906*, in „Arhitectura 1891–1941 Semicentenarul Societății Arhitecților Români", 1 ianuarie martie 1941, p. 8 „Realizările acestea trebuiau prezentate într-un cadru care să nu fie cu nimic mai prejos decât ele. Și această înfățișare generală care cuprindea roadele muncii și priceperii românești din cei 40 de ani revenea arhitecților. [...] Școala românească de arhitectură, ale cărei baze fuseseră puse, cu admirabilă intuiție de către Societatea Arhitecților români, n-avea decât 14 ani de existență [...]. Totuși examenul pe care l-a dat cu prilejul acelei expoziții a fost strălucit."

[3] „Salonul Oficial 1911", București, 1911.

[4] „Expoziția Oficială a Artiștilor în viață, 1916", București, 1916.

Cultelor având și locuri de desfășurare diferite. De exemplu, în anul 1929 Salonul Oficial de Pictură, Sculptură, Desen se deschide la Palatul Artelor pe șoseaua Kisellef, în timp ce Saloanele de arhitectură vor avea loc la Palatul Ateneului, în 1930 la Școala Superioară de Arhitectură în strada biserica Enei, și în 1931 din nou la Palatul Ateneului.

Regulamentul Saloanelor oficiale elaborat de către Ministerul Artelor în 1924, republicat in facsimil de către Petre Oprea, prevede explicit ca în cadrul „Salonului de arhitectură și arte decorative", – denumirea oficială – să fie expuse proiecte studii, schițe, crochiuri, releeve sau machete[5].

Componența juriilor:

În privința componenței juriului același regulament prevede la articolul 3.1 ca el să fie compus din 13 membri, dintre care președintele să fie ministrul de resort sau un delegat al acestuia, deasemenea din șase pictori, trei sculptori și un arhitect. Cu specificarea că „trei pictori, un sculptor și un arhitect vor fi numiți de către Ministerul Artelor dintre artiștii care au o valoare binecunoscută și îndeobște bine apreciată" (articolul 3.2)[6].

În cataloagele Saloanelor de Arhitectură și Artă Decorativă din anii 1930–1931 constatăm unele schimbări. Dacă în juriul din 1929 președintele este încă ministrul Artelor, în cazul de față dr. Aurel Vlad, în cele din 1930 și 1931 funcția este ocupată de profesorul arhitect Petre Antonescu (1873–1965). Cât privește pe membrii în 1929, regăsim cei șase pictori și trei sculptori (Ion Jalea, Fr. Storck si Corneliu Medrea) și un arhitect, conform regulamentului. Numărul arhitecților a crescut cu încă doi la edițiile următoare, față de cifra inițială: Statie Ciortan (1876–1940) și Constantin Jotzu (1884–1962), ambii membrii în coducerea Societății Arhitecților, ultimul viitor decan al Facultății de Arhitectură între 1940–1946. La edițiile viitoare din anii 1930, 1931 numărul membrilor se reduce la șase, cel al arhitecților va rămâne însă constant: Petre Antonescu, Constantin Jotzu și Duiliu Marcu (1885–1966) în 1930; Petre Antonescu, Statie Ciortan și Constantin Jotzu în 1931. În schimb membrii aleși din rândul plasticienilor se va reduce la doi pictori și un sculptor[7].

Sunt schimbări ce se vor fi operat pe parcurs, de la momentul publicării regulamentului în 1924 și până în 1930, cu siguranță la cererea breslei arhitecților. Atribuțiile juriului rămân însă neschimbate, acesta se ocupă de selecția lucrărilor ce urmează a fi expuse, panotarea, tipărirea catalogului și premirea lucrărilor conform articolului 7[8].

Expozanții:

Printre expozanții de la Saloanele de arhitectură şi artă decorativă se numără în primul rând nume deja consacrate în lumea arhitecților, sau care vor căpăta greutate în viitor: Petre Antonescu (1929–1931), Octav Doicescu, Duiliu Marcu, Nicolae Ghika-Budești (1930, 1931), Statie Ciortan (1929–1931), Constantin Jotzu (1929–1931), I. D. Berindey (1931), Jean Burcuș (1930, 1931), Alexandru Zamfirescu (1931), Gheorghe Simotta (1930, 1931), Tiberiu Niga (1930).

La ediția din 1930, Șoala Superioară de Arhitectură este prezentă cu o secțiune separată în care expun Richard Bordenache, Henriette Delavrancea-Gibory, viitorul profesor și istoric al arhitecturii Grigore Ionescu, Paul Emil Miclescu etc. Mai expun Constantin Cananău, Mircea Chernbach, Constantin Ciogolea, Grigore Hirsch, Petre H. Ionescu, Emil Guneș, George Trifu (1930) etc., nume mai puțin notorii.

Într-un areopag eminamente masculin remarcăm trei prezențe feminine. Henriette Delavrancea-Gibory care expune în anii 1930 și 1931 un releveu al bisericii din Slăvitești-Vâlcea, fațade și perspective[9]; un proiect de decorație o „scară dreaptă în casa unui amator de artă" într-un interior de inspirație eclectică (neoromânesc)[10]. Arhitecta Dida Călugăreanu prezintă la salonul din 1931 proiectul unei locuințe particulare[11]. În fine Lucia Dumbrăveanu-Creangă semnează în 1930 alături de soțul ei Horia Creangă, ambii colegi la Ecole des Beaux Arts și absolvenți ai acesteia în 1924 și cumnatul Ion Creangă, perspective, planuri și fațade pentru concursul Palatului Societății de Asigurare Românească (ARO, astăzi cinema Patria)[12]. Este vorba de varianta Art Deco prezentată la concursul din 1929; în continuare proiectul avea să evolueze către clădirea pe care o cunoaștem mai radical modernistă, devenită o emblemă în epocă a arhitecturii moderne din România.

---

[5] Petre Oprea, *Expozanți la Saloanele Oficiale de pictură, sculptură, grafică 1924–1944, Direcția pentru cultură, culte și patrimoniu cultural național*, București 2007, anexe, p. 57–59.

[6] *Idem*, p. 58.

[7] Pentru componența juriilor la cele trei saloane vezi: SOAAD, 1929, p. [3]; SOAAD, 1930, p. [3]; SOAAD, 1931, p. [3].

[8] *Ibidem*, p. 56.

[9] SOAAD, 1930, cat. 201.

[10] SOAAD, 1931, cat. 202, il.

[11] SOAAD, 1931cat. 19.

[12] SOAAD, 1930, cat. 52-54, il.

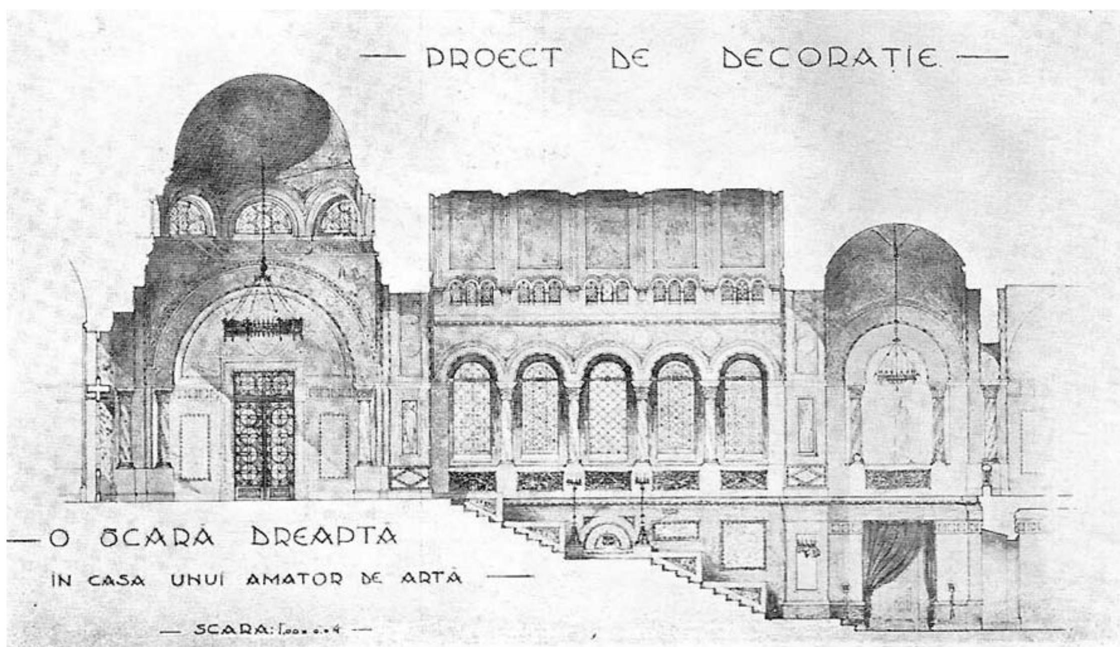


Fig. 1. Henriette Delavrancea-Gibory – „Proiect de decor; scară în casa unui colecționar”, SOAAD, 1931, cat. 202.



Fig. 2. Lucia Creangă, Horia Creangă, Ion Creangă – „Palatul Societății Asigurarea Românească” (cinema Patria), SOAAD, 1931, cat. 54-57.

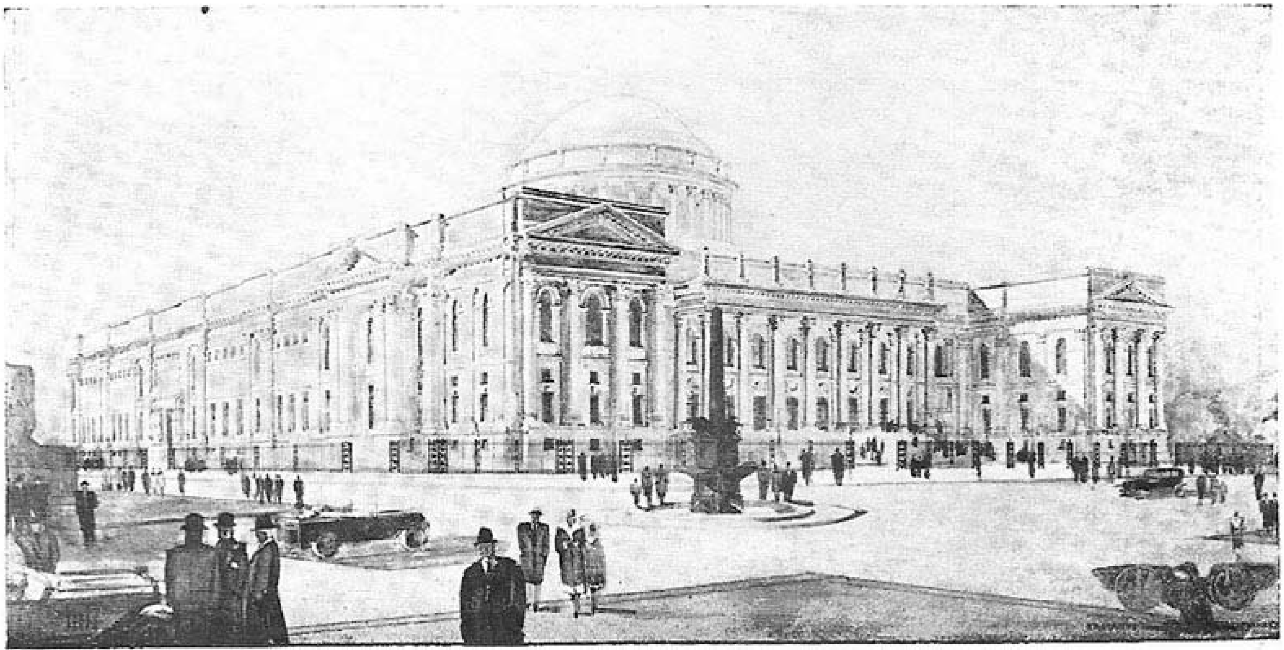


Fig. 3. Nicolae Ghika-Budești, „Palatul Academiei Române” (proiect neexecutat), SOAAD, 1931, cat. 90.



Fig. 4. Duiliu Marcu, „Pavilionul României, Bruxelles”, 1929, foto arhivă particulară.

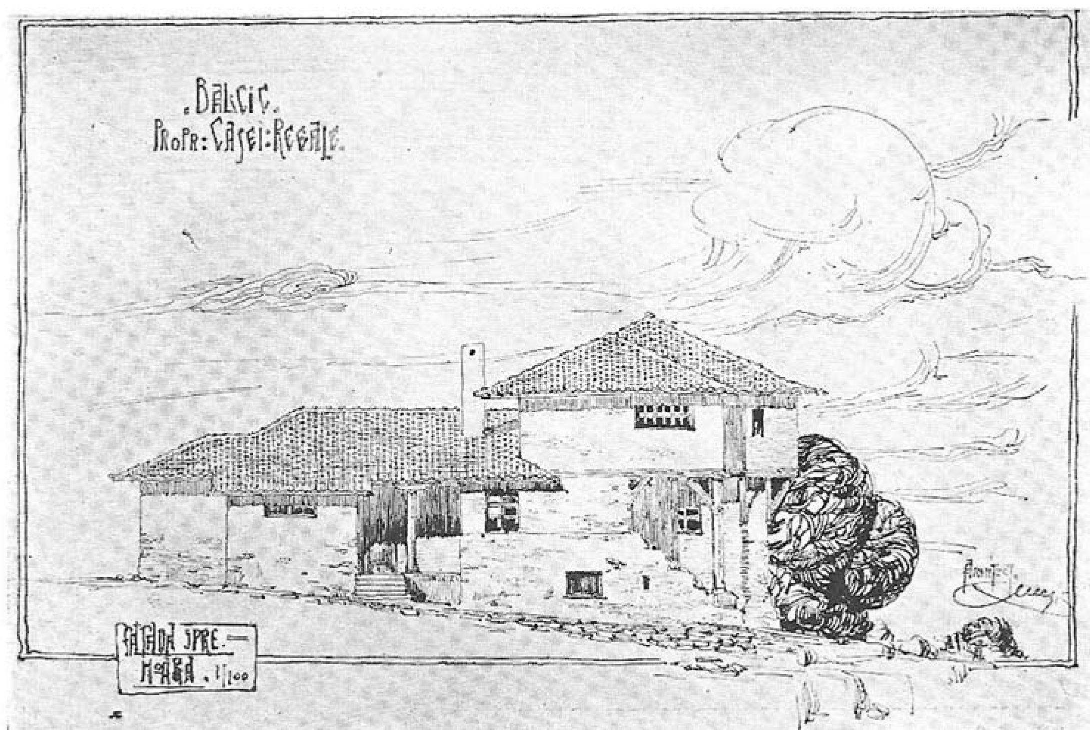


Fig. 5. Emil Guneș, Pavilion regal la Balcic, SOAAD, 1929, cat. 104.

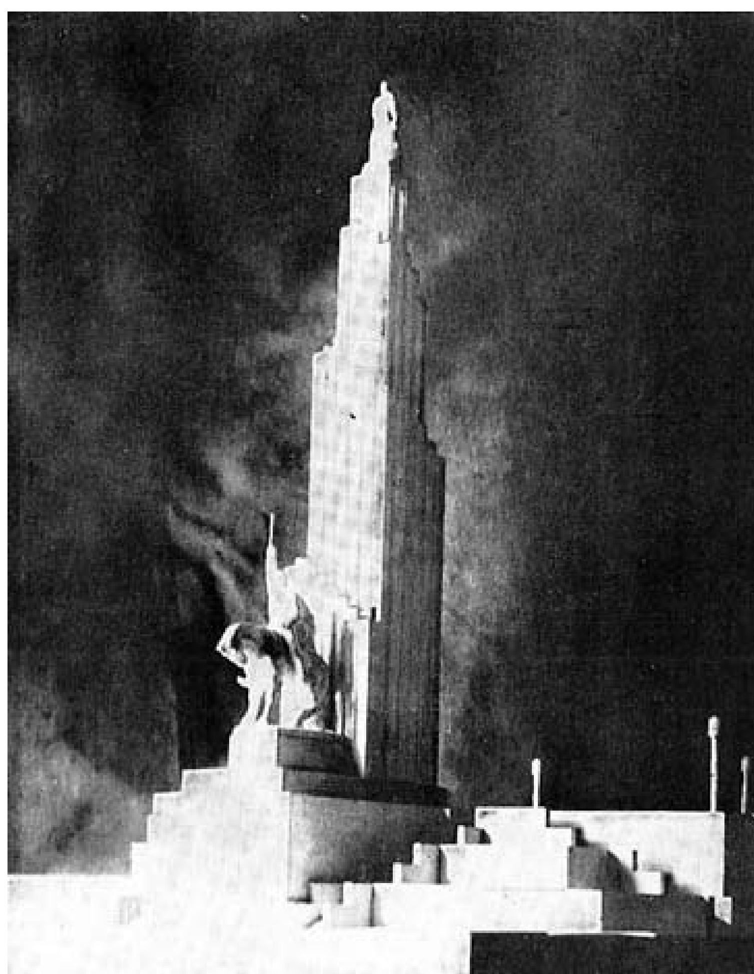


Fig. 6. Horia Theodoru și Ion Jalea - „Monumentul Dobrogei”, SOAAD, 1929, cat. 183.

Ce se expune:

O privire atentă asupra titlurilor lucrărilor expuse aduce în atenție importante comenzi publice de stat: Proiectul pentru sediul Academiei Române, într-o viziune neoclasică de factură monumentală de Nicolae Ghika-Budești – proiect nerealizat[13]; Palatul Regal din București, de Nicolae Nenciulescu 1930[14]; Palatul administrativ din Craiova, 1930[15], și Accademia Română din Roma, 1929[16], lucrări proiectate de Petre Antonescu; Legațiunea română din Sofia 1929 de Statie Baloșin[17]; Palatul administrativ al CFR, de Titu Evolceanu și Octav Doicescu 1930[18]. Clădirea pe care o vedem astăzi în piața Gării de Nord este opera lui Duiliu Marcu; Teatrul comunal din Tecuci de Emil Călinescu – 1930, o interesantă arhitectură Art Deco[19]; Pavilionul Român de la Expoziția din Barcelona de Duiliu Marcu în 1929[20]. Este o interesantă sinteză de arhitectură neormânească și modernă; Halele de la Ploiești de Toma Socolescu (1930)[21].

Între comenzile private ale Familii Regale, regăsim Pavilionul „Cuibul liniștit" de pe domeniul regal de la Balcic, reședința Reginei Maria, un proiect de Emil Guneș de factură mediteraneană (1929)[22]. Este o direcție stilistică indicată de comanditară și imprimată în întregime lucrărilor realizate la Balcic în perioada respectivă[23]; sau vila Principelui Regent Nicolae în stil neoromânesc din cartierul Cotroceni de Alfred Popper[24].

O altă categorie o reprezintă comenzi ale unor asociații profesionale (Palatul Ligii Culturale din București de Ion D. Trajanescu (1930)[25]; sau ale societăți private: Palatului Societății de Asigurare Românească, de către o echipa condusă de Horia Creangă (1930)[26].

Un capitol este dedicat locuințelor unor particulari, casele proiectate de I.D. Berindey – casele Ralescu, Bălănescu[27]; casele Brătianu din Piața Amzei și reamanejarea conacului de la Florica, ambele proiecte semnate de Petre Antonescu (1929)[28]. Alexandru Zamfiropol expune un proiect de urbanism intitulat „Un oraș petrolifer"[29], în spiritul arhitecturii pe care Carta de la Atena avea să-l promoveze în 1933.

Nu lipsesc însă monumentele de for public sau funerare. Horia Theodoru și Ion Jalea expunând împreună viziunea lor pentru un interesant „Monument al Dobrogei" în 1929[30].

Dar arhitecții nu expun doar proiecte personale, patrimoniul arhitectural al României este și el în prezent în mapele unora dintre exponzanți, ca parte a unor proiecte de restaurare: Richard Bordenache prezintă împreună cu alții reprezentați ai Școlii de Arhitectură un releveu al Castelului Corvinilor de la Hunedoara (1930)[31], iar în 1929 arhitectul restaurator Ion D. Trajanescu expune pe lângă propriile proiecte și desene ale Foișorului lui Dionisie de la mănăstirea Horezu și ale turnului Chindiei de la Târgoviște[32]. Ion D. Trajanescu a fost implicat în restaurarea mănăstirii Hurezi și a schiturilor Sfinții Apostoli și Sf. Ștefan de la Hurezi în anii 1908–1910, pe acestea din urmă catalogul nu le prezintă.

În cele trei expoziții aduse în discuție este prezentată după cum putem constata o arhitectură variată stilistic, existând exemple de factură Beaux-Arts, în stil național (neoromânesc) sau arhitectură funcționalist modernă.

---

[13] SOAAD, 1929, cat. 90-98, il.
[14] SOAAD, 1930, cat. 120-127.
[15] SOAAD, 1931, cat. 1-5
[16] SOAAD, 1930, cat. 1-3, il.
[17] SOAAD, 1929, cat. 22.
[18] SOAAD, 1930, cat. 65-67. Proiect neexecutat.
[19] SOAAD, 1930, cat. 26-32. În colaborare cu arhitecții Ion Giurgea și Alexandru Psepilinsky. Proiect neexecutat.
[20] SOAAD, 1930, cat. 116-122, il.
[21] SOAAD, 1930, cat. 152-156, il.
[22] SOAAD, 1929, cat. 103-105. Soluția finală va fi diferită. cu minaret. vezi și , 1931, cat. 82-84.
[23] Arhitecții Viecelli și Dragu care fac în principal o arhitectură modernă radicală, se conformează acestor inițiative.
[24] Popper este un fost colaborator al arhitectului regal Karel Liman. Despre arhitectul Alfred Popper vezi Ruxanda Beldiman, Mircea Hortopan, Narcis Dorin Ion, Sorin Vasilescu, *Karel Zdenek Liman. Arhitectul ceh al Casei Regale a României* (ediție bilingvă română/engleză), ed. Igloo, București, 2013, p. 26.
[25] SOAAD, 1930, cat. 182-183, il.
[26] vezi nota 12.
[27] SOAAD, 1930, cat.11 casa Ralescu; cat. 13 casa Bălănescu.
[28] SOAAD, 1929, cat. 11. casele Brătianu; cat. 12-13 conacul Brătianu de la Florica.
[29] SOAAD, 1930, cat. 193-199, il.
[30] SOAAD, 1929, cat. 183, il. Vezi și Petru Comarnescu, *Ion Jalea*, București, ed. Meridiane, 1962.
[31] SOAAD, 1930, cat. 200, il. Desenele sunt executate de către arhitecții Richard Bordenache, V. Canella, Șt. Călugăreanu, Tiberiu Niga.
[32] SOAAD, 1929, cat. 186 Foișorul lui Dionisie; cat. 188 turnul Chindiei.

ESEU

PENDULUL LUI FOUCAULT: O LECTURĂ DESCHISĂ...

In memoriam Umberto Eco (1932–2016)

de CONSTANTIN I. CIOBANU

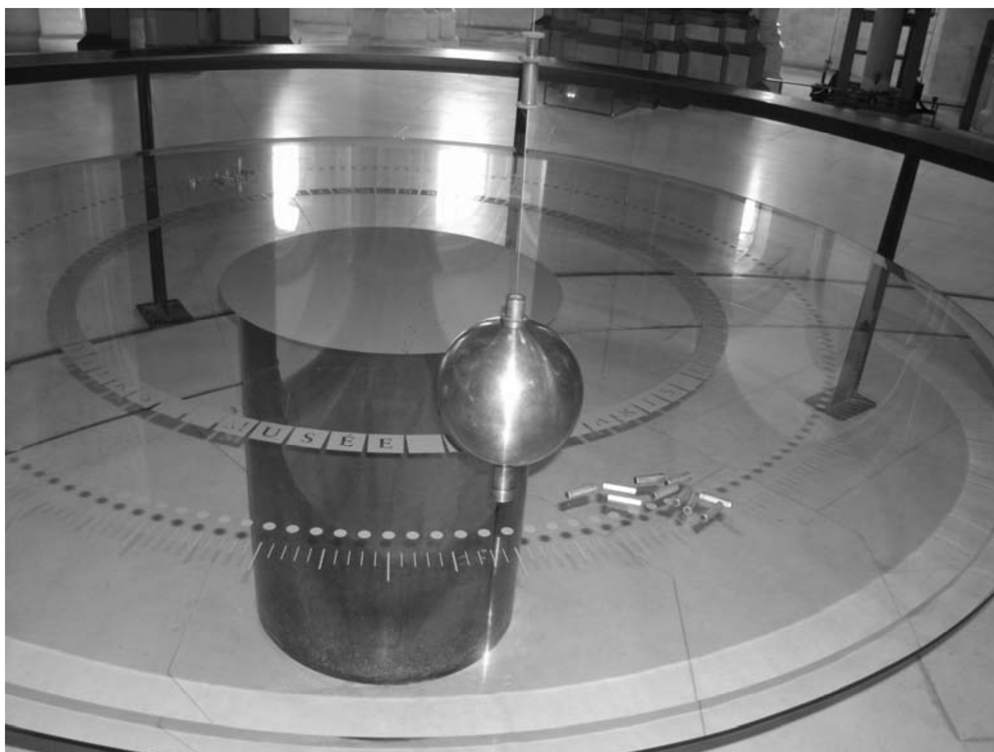


Fig. 1. Pendulul lui Foucault.

Anul 1988. La editura milaneză *Bompiani* vede lumina tiparului „golemicul” roman *Il pendolo di Foucault* al lui Umberto Eco, scriitor cunoscut deja în toată lumea datorită *Operei deschise* şi *Numelui trandafirului*.

Anul 1993. Undeva, pe teritoriul Franţei, enigmaticul Max Vallentin ascunde – la o adâncime de circa 80–100 centimetri – copia de bronz a unei cucuvele, a cărei dezgropare i-ar oferi fericitului descoperitor posesia originalului de aur, bătut cu diamante, în valoare de aproximativ 1 milion de franci francezi (actualmente aproximativ 180 de mii de Euro).

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 111–131, Bucureşti, 2016

Ce poate fi comun între aceste două evenimente atât de incongruente? Ce poate apropia o capodoperă literară a postmodernismului european de un act de „performance” de factură anglo-americană, transplantat în sol francez şi însoţit de o adevărată explozie în mass-media şi pe *Internet*? Răspunsul este simplu: Măria Sa Enigma. Mai exact, acea stare a spiritului uman care-i dă târcoale în momentele cele mai nepotrivite, aţâţându-i dorinţa de dezvăluire a misterului. Al oricărui mister: fie el o conjuraţie imaginară a „diabolicilor”, o „destăinuire ancestrală” a templierilor sau a rosacrucienilor – purtători ai secretelor Sionului – sau o arhibanală încercare de revitalizare a spiritului romanelor lui Robert Louis Stevenson cu „insule ale comorilor” şi cu „piraţi unijambişti”, pripăşiţi, ce-i drept, pe terenurile solide, nonprivate, ale drumurilor de stat franceze (prezente, de altfel, mai mult în expresie cartografică datorată ghidurilor rutiere de tip „Michelin” decât în realitatea cotidiană). În ambele cazuri nu este vorba de „mesaje închise” ce alcătuiesc la etapa actuală sfera preocupărilor serviciilor secrete, a spionajului industrial sau a „spărgătorilor de coduri”[1]. Nici vorbă de acele înlănţuiri anoste de mii de cifre sau litere, cu redundanţă minimală, a căror semnificaţie poate fi dezvăluită doar prin accesarea parolei corecte, care, la rândul ei, nu este nimic altceva decât o înlănţuire de litere sau de cifre alese adesea absolut arbitrar. Nu este vorba aici nici de vreun „vaccin” contra vreunui virus scandalos de „gripare” a calculatoarelor moderne, de tipul omniprezentului virus „I love you” infiltrat pe Internet încă din anul 2000 şi care, după cum se ştie, a afectat chiar şi *e-mail*-urile Pentagonului, CIA-ului şi Parlamentului britanic.

Dezlegarea enigmelor lansate atât de către Max Vallentin[2], cât şi de către Umberto Eco, rezidă în selectarea şi conexiunea asociaţiilor obţinute ca rezultat al unei „lecturi deschise”, al unei lecturi în care cititorul devine coautor al mesajului ce urmează a fi descifrat. Trecerea de la o noţiune la alta se face prin asociere, iar domeniul în care sunt generate asociaţiile nu este altul decât întregul spectru al culturii: literatura, primele tipărituri, tratatele ştiinţifice, operele de artă, muzica, arhitectura, ştiinţele zise *hermetice* etc. Codurile, prezente atât în *Pendulul lui Foucault,* cât şi în cele 11 enigme (şi, implicit, în ipotetica „superenigmă”) ale *Cucuvelei de aur* a lui Max Vallentin, sunt codurile culturii vest-europene. Pentru a garanta rezultatul, atât scriitorul şi eseistul Eco, cât şi „cioclul cu lopata” Vallentin, sunt nevoiţi să garanteze o „redundanţă” maximală a mesajului aflat la suprafaţă (şi nu în adâncimile insondabile ale nu se ştie căror sisteme criptografice sofisticate!). Dar anume în această aparentă „nedisimulare”, în această situare a mesajului la suprafaţa *câmpului cultural*, apare dificultatea decriptării lui, – decriptare – a cărei esenţă rezidă în „selectarea corectă” a codului de lecturare. Or coduri de acest fel în cultura contemporană sunt o multitudine. Mai mult decât atât: toată cultura contemporană începe să semene cu un imens cod generator, la rându-i, de alte coduri. Ceea ce pentru un criptograf-computerist constituie dificultatea găsirii parolei sau cuvântului de acces pentru a intra în cutare sau cutare domeniu interzis al universului informaţional, pentru cititorii lui Umberto Eco, sau pentru „vânătorii” cucuvelei lui Max Vallentin, o constituie alegerea corectă a codului (sau, mai exact, a „punctului de vedere”) în lecturarea mesajului cifrat.

Imposibilitatea utilizării unui anumit principiu matematic combinator de aflare a parolelor în cazul „cucuvelei” lui Max Vallentin ne este sugerată de nereuşita criptografilor profesionişti de la *Ministère de la Défense*, care, cu toate calculatoarele lor performante şi cu toţi galonaţii lor licenţiaţi, pe parcursul a peste 7 ani de zile, nu au reuşit nici măcar să se apropie de misterul păsării „blestemate”. Aceeaşi imposibilitate şi ineficacitate a metodelor combinatorice ne este sugerată şi de către Umberto Eco în episodul romanului său, unde îl găsim pe eroul principal (Casaubon) scoţând la imprimantă toate combinaţiile posibile ale numelui lui Dumnezeu în ebraică (YHWH – Yahweh) pentru a descoperi codul-parolă de acces la *file*-urile prietenului său Belbo. Conform logicii naraţiunii, parola adevărată pentru citirea mesajului transmis de Belbo se dovedeşte a fi cu totul alta: simpla negaţie „Nu” (omonimă, de altfel, cu culegerea de eseuri de critică literară a lui Eugène Ionesco, publicată la Bucureşti în anul 1934!). Nu geniul criptografic, ci intuiţia, scepticismul, persiflarea, spiritul negativist şi cunoaşterea psihologiei lui Belbo sunt acele instrumente datorită cărora Casaubon reuşeşte să spargă codul inventat de prietenul său.

Însuşi Umberto Eco ne dezvăluie principiul de constituire a lanţurilor de asociaţii şi a legăturilor ce structurează textura *Pendulului.* Într-una din pagini citim: „*cârnaţi – porc –pensulă – manierism – Idee – Platon*”[3]. După o primă stare de hilaritate produsă de această hazlie înlănţuire de cuvinte, îţi dai seama că,

1 Aşa-numiţii „hackeri” sau alte tipuri de persoane care încearcă să obţină, în mod ilicit, controlul asupra unui sistem de securitate, unui computer sau reţea, cu scopul de a avea acces la informaţii confidenţiale sau la avantaje materiale.

2 Pseudonim al lui Régis Hauser – scriitor francez, dar şi profesionist în comunicare, consultanţă şi marketing, mort pe 23 aprilie 2009, care, din motive de securitate lesne de înţeles, nu dorea în timpul vieţii să-şi divulge identitatea de autor al faimoasei cărţi de enigme *La chouette d'or*.

3 Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, Constanţa, Ed. Pontica, 1991, p. 258.

din punct de vedere logic, conexiunile sunt impecabile. Într-adevăr, majoritatea cârnaților se fac din carne de porc. Din păr de porc se produc pensule. Cu pensule pictează pictorii, inclusiv maeştrii *manierismului* italian. Tratatele de pictură din epoca manieristă erau deseori numite *Ideea* (exemple: *Ideea templului picturii* a lui Gian Paolo Lomazzo sau *Ideea pictorilor, sculptorilor şi arhitecților* a lui Federico Zuccaro[4]).

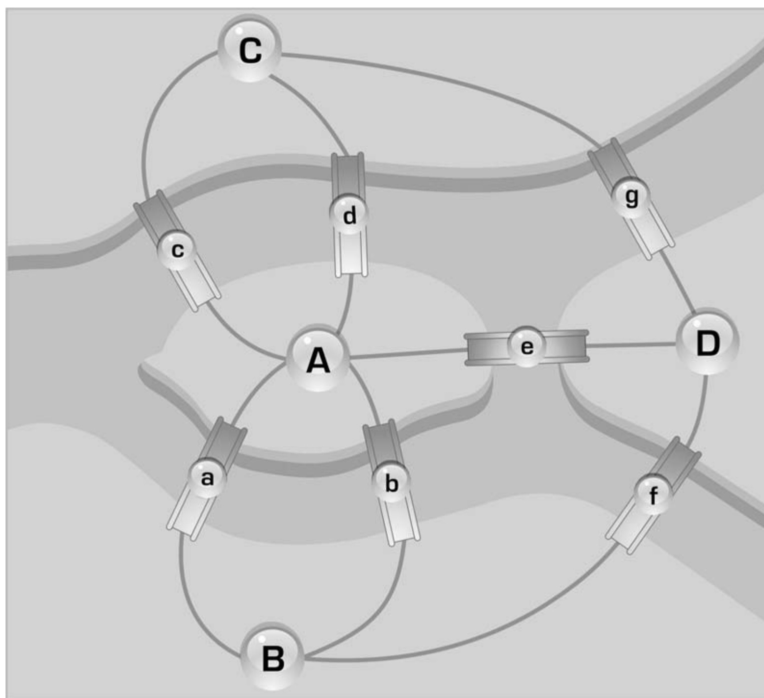


Fig. 2. Cele şapte poduri din Königsberg.

Noțiunea de *Idee* este o categorie fundamentală a filosofiei lui Platon. Pentru el tot Universul este mai întâi o „lume a ideilor" şi doar în calitate de „accidență" este acceptată lumea obiectelor sau a lucrurilor tangibile. La aceeaşi pagină a ediției româneşti a *Pendulului* găsim descrisă şi metoda de creație a lui Eco (cel puțin în ceea ce priveşte romanul nominalizat). Îmi permit să citez acest pasaj: „ ... acumulam experiențe, noțiuni, şi nu aruncam nimic. Fişam totul. Nu mă gândeam să țin fişele într-un computer (abia atunci intrau în comerț – este vorba de sfârşitul anilor '70), iar Belbo avea să fie un adevărat pionier. Lucram cu mijloace artizanale, dar îmi creasem un soi de memorie făcută din dreptunghiuri mici de carton moale, cu indicii încrucişați. Kant ... nebuloasă... Laplace, Kant, Königsberg... cele şapte poduri din Königsberg... teoremele topologiei... Conexiunile există oricând, numai să vrei să le găseşti"[5]. Într-adevăr, conexiunile există. Mai ales dacă este vorba de civilizația vest-europeană cu o cultură scrisă (prin urmare adaptată interpretărilor şi analizelor textologice) de peste două milenii. Exemplul *nebuloasă – Kant – Laplace – Königsberg – cele şapte poduri – teoremele topologiei* asemeni exemplului precedent *cârnați – porc – pensulă – manierism – idee – Platon* este tot atât de impecabil, deşi necesită o erudiție ştiințifică mai vastă a cititorului. Or dacă despre teoria formării planetelor sistemului solar dintr-o nebuloasă incandescentă, – teorie, lansată de către Immanuel Kant – s-a mai auzit, dacă putem afilia acestei teorii cosmologice celebra *Reprezentare a sistemului lumii* a marchizului de Laplace (care a răspuns la nedumerirea creaționistă a lui Napoleon prin ironica replică „*Dumnezeu? Sire, n-am avut nevoie de această ipoteză!*"[6]), dacă podurile din Königsberg sunt podurile oraşului lui Kant, atunci, în ceea ce priveşte *teoremele topologiei*, situația este familiară exclusiv

[4] Una din cele mai celebre cărți de teorie a artei scrisă în secolul al XX-lea este *Ideea*, datorată lui Erwin Panofsky. Această carte pare a fi cea mai substanțială contribuție la istoria conceptului (numit *Idee*) a vechii teorii a artei, într-o perioadă în care sfera esteticului nu era teoreticeşte separată de sfera eticului.

[5] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

[6] Legenda franceză legată de această replică, devenită celebră (*Dieu ? Sire, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse*) include, totuşi, un anacronism. Or, în anul publicării şi prezentării cărții, Napoleon era încă prim-consul şi adresarea « *Sire*… » ar fi trezit un scandal monstru în rândul republicanilor francezi. În realitate cuvintele lui Laplace au fost următoarele : *Citoyen premier Consul, je n'ai pas eu besoin de cette hypothèse*. (rom. : *Cetățene Prim Consul, eu nu am avut nevoie de această ipoteză*).

matematicienilor şi-i lasă în derută pe reprezentanţii ştiinţelor umaniste. De fapt, aici este vorba de *graficele unicursale*, examinate încă în secolul al XVIII-lea de matematicianul elveţian Leonard Euler. Esenţa problematicii graficelor unicursale poate fi exemplificată de amplasamentul celor 7 poduri peste râul Pregel din oraşul natal al lui Kant. Întrebarea constă în posibilitatea sau imposibilitatea de a traversa doar o singură dată fiecare din aceste poduri, trecându-le pe toate şapte. În cazul Königsbergului (actualul Kaliningrad), după cum ştim, răspunsul este negativ: construirea unui grafic unicursal este imposibilă. Această *problemă a podurilor* este una din primele probleme matematice, a cărei rezolvare nu depinde de măsură, de actul măsurării, de proiecţie etc. Ea nu ţine nici de geometria lui Euclid, nici de toate varietăţile de geometrii proiective, nici de geometria diferenţială. Este o problemă topologică sau, dupa cum se exprimau matematicienii de la începutul secolului al XX-lea (Henri Poincaré ş. a.), este o problemă de „analysis situs". Deci, în ultimă instanţă, este o problemă a matematicii calitative, şi nu a celei cantitative. Nu în zadar unii istorici ai ştiinţei contemporane leagă de această problemă, rezolvată cu brio de Euler, începuturile topologiei contemporane – a celui mai abstract şi a celui mai complicat compartiment din imensa arhitectură a ansamblului matematicilor moderne.

În ceea ce priveşte afinităţile metodei sale de cercetare cu metodele de cercetare ale serviciilor secrete, Umberto Eco precizează: „Criteriul este riguros şi cred că e acelaşi aplicat de serviciile secrete: nu există informaţii bune şi mai puţin bune; puterea constă în a le fişa pe toate, şi apoi a le căuta conexiunile..."[7]. De fapt, interpretarea şi aprecierea acestor conexiuni, obiectivitatea lor, supalicitarea sau diminuarea valorică a calităţii informaţiei obţinute pe această cale, – iată un teren nelimitat pentru o exegeză ulterioară, a cărei reuşită va depinde mult de acribia exegetului, de atenţia pe care acesta o va acorda celor mai neînsemnate, la prima vedere, detalii.

Să analizăm acum un exemplu de deformare voită a obiectivităţii conexiunilor, deformare necesară lui Umberto Eco pentru a spori efectul melodramatic al dramei templierilor. După o lamentaţie elegiacă într-o franceză veche extrasă din *Chronique à la suite du roman de Favel* [8] – „Li frere, li mestre du Temple / Qu'estoient rempli et ample / D'or et d'argent et de richesse / Et qui menoient tel noblesse / Où sont-il? Que sont devenu?" [9] – prima frază a capitolului al 13-lea începe cu expresia latinească „Et in Arcadia ego"[10]. Prezente în majoritatea dicţionarelor, explicaţiile obişnuite ale acestei expresii (ce nu ţine de Antichitate!) fac trimitere la inscripţia de pe un tablou al pictorului italian Bartolomeo Schidone (1578–1615), – tablou – care înfăţişează stupoarea unor păstori arcadieni la descoperirea unui craniu uman. A doua frază a aceluiaşi capitol ar părea să confirme nostalgia după *secolul de aur* al ingenuităţii arcadiene: „În seara aceea barul *Pilade* era întruchiparea *vârstei de aur*"[11]. Umberto Eco n-ar fi însă Umberto Eco dacă la aceeaşi pagină n-ar complica situaţia – clară la prima vedere – prin trimiteri echivoce la „zorii unei mari răsturnări de paradigmă" sau la expresii de tipul: „se putea minţi spunând adevărul (situaţie inversă *condiţionalului contrafactual*[12]), ba chiar se putea face ca adevărul să devină *enigmatic* şi *lunecos*...". În ceea ce priveşte

[7] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 258.

[8] Aici este vorba de o *Cronică* franceză versificată, atribuită de unii cercetători lui Geoffroi de Paris. În cadrul manuscrisului din vechea colecţie regală franceză, păstrat la cota nr. 6812, această *Cronică* urma *Romanului lui Fauvel*, ceea ce a şi determinat denumirea ei. Corectă este trancripţia *Fauvel* şi nu *Favel*. *Le Roman de Fauvel* este un poem francez compus în Evul Mediu târziu (secolul al XIV-lea, aproximativ între 1310 şi 1316) de mai mulţi autori, textul principal fiind atribuit lui Gervais du Bus. Numele protagonistului, a măgarului Fauvel, este un acrostih compus din iniţialele celor şase defecte majore ale secolului: Linguşirea (=Flatterie), Avariţia (=Avarice), Nemernicia (=Vilenie, unde literele U=V, ca în epigrafia latină), Inconstanţa (=Variété), Invidia (=Envie) şi Laşitatea (=Lâcheté).

[9] Trad. rom. : „Fraţii, magiştri ai Templului / Care era plin, umplut / De aur, de argint, de bogăţii, / Şi care demonstrau atâta nobleţe, / Unde sunt? Ce au ajuns?".

[10] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 97.

[11] *Ibidem*.

[12] Explicarea „condiţionalelor contrafactuale" o oferă însuşi Umberto Eco la p. 157 a vol. I al romanului (Cap. 19): „O condiţională contrafactuală este: „Dacă Eco n-ar fi scris *Pendulul lui Foucault*, traducătorul său ar fi tradus o altă carte". Aceste condiţionale sunt întotdeauna adevărate în ceea ce priveşte tabelele de adevăr, deoarece „Fals"+„Fals" = „Adevărat", iar „Fals" + „Adevărat" dă tot „Adevărat". În general, Eco acordă o mare atenţie paradoxurilor logice. El pomeneşte de *Paradoxul mincinosului* cunoscut încă din epistola Sfântului apostol Pavel către Tit: *Unul dintre ei* (cretan – *n.n., C.C.*), *chiar un prooroc al lor, a rostit: Cretanii sunt pururea mincinoşi*... (I, 12). Ulterior, sunt pomeniţi „marii stupizi" din istoria filosofiei, inclusiv Sfântul Anselm din Canterbury cu celebru-i *Argument ontologic al existenţei lui Dumnezeu.* Aici este vorba, de fapt, de demonstrarea de către Sf. Anselm a existenţei lui Dumnezeu prin introducerea noţiunii de „adevăr ontologic", înţeles ca *adevărul existenţei lui Dumnezeu*, ***Singurul capabil să existe prin EL*** însuşi! Anume din acest „adevăr ontologic", după Anselm decurg celelalte două feluri de adevăruri: cel *logic* şi cel *moral*. Aflat deasupra sferei de operare a logicii formale, acest „argument ontologic" al episcopului din Canterbury, pentru raţionalistul Casaubon şi pentru interlocutorii săi, nu este decât „o stupiditate".

„răsturnarea de paradigmă”, expresia pare a fi împrumutată din cartea *Structura revoluțiilor științifice*[13] a lui Thomas S. Kuhn[14], iar în ceea ce priveşte adevărul... Aici ar fi bine să ne întoarcem la istoria apariției expresiei „Et in Arcadia ego”, expresie care inițial nu avea în vedere *secolul de aur*. După cum o demonstrează magistral Erwin Panofsky (cel mai reputat corifeu al *iconologiei* secolului al XX-lea!), formula latinească „Et in Arcadia ego” nu i-o datorăm pictorului Schidone, ci cardinalului Giulio Rospigliosi (viitorul papă Clemente al IX-lea)[15]. În pictură tema aceasta apare inițial la Giovani Francesco Guercino, care primul a exemplificat plastic (încă în anii ’20 ai secolului al XVI-lea!) expresia latinească propusă de cardinal. De remarcat faptul că la acea etapă elementul elegiac şi retrospectiv lipseau totalmente, accentul punându-se doar pe surpriza protagoniştilor acțiunii. Atât la Guercino, cât şi în prima variantă a *Păstorilor arcadieni* a lui Nicolas Poussin sintagma „Et in Arcadia ego” avea înțelesul „şi în Arcadia *eu* (sunt)”, unde pronumele persoanei întâi, singular, desemna Moartea. Cu alte cuvinte, expresia ar fi trebuit interpretată în felul următor: „Până şi în Arcadia, eu, Moartea, dețin puterea”[16]. O astfel de interpretare este similară miilor de interpretări ale temei „Vanitas” atât de populară în epoca barocă. Schimbarea de paradigmă în interpretarea acestei sintagme, la care în mod implicit face referire Umberto Eco, apare abia în a doua pictură pe aceeaşi temă, realizată de Poussin la maturitate, în anii 1638–1640[17]. În acest tablou al clasicului francez imaginea craniului lipseşte, iar sensul expresiei „Et in Arcadia ego” este în mod explicit orientat spre trecut, spre *secolul de aur*, şi ar trebui înțeles în felul următor: „Şi *eu* am trăit (cei mai frumoşi ani ai vieții!) în Arcadia”, unde pronumele personal *eu* se referă la persoana decedată din mormântul reprezentat în tablou şi nu la Moartea propriu-zisă[18]. Această „vârstă de aur” este evocată de către Umberto Eco cu referire la perioada de înflorire a Ordinului Templierilor, după cum ne-o şi sugerează *motto*-ul în franceză veche împrumutat din *Chronique à la suite du roman de Favel*. Dar această lectură a temei „Et in Arcadia ego” din a doua pictură a lui Poussin mai are şi un nivel semantico-conceptual ascuns, nivel ce nu este explicitat de Eco şi care rămâne la discreția erudiției cititorului. Astfel, la p. 152 a primului volum al traducerii româneşti a *Pendului* (ed. Constanța, 1991) este amintită cartea referitoare la secretul de la Rennes-le-Château[19], unde se povesteşte istoria unui paroh fără bani şi fără viitor, care, într-o bună zi, se apucă să restaureze o biserică veche dintr-un sătuc de vreo două sute de suflete pierdut la poalele Pirineilor. Ridicând o piatră din pardoseala corului bisericii, parohul găseşte o ascunzătoare cu manuscrise străvechi şi, peste câtiva ani, devine fabulos de bogat, risipind francii la stânga şi la dreapta, ajungând la un moment dat chiar inculpat într-un proces ecleziastic. Dar nici aici, nici în alt loc al romanului, unde este pomenit secretul de la Rennes-le-Château[20], Umberto Eco nu ne spune nici cum îl chema pe acest paroh, nici cum a dezlegat el misterul manuscriselor care l-au îmbogățit, nici ce rol a jucat în toată această istorie tabloul lui Nicolas Poussin *Păstorii din Arcadia* în versiunea-i târzie, din 1638–1640, aflată actualmente la Luvru. Or, lucrurile care s-au petrecut cu parohul Béranger Saunière (personaj real, despre care, la timpul respectiv, a scris mult presa franceză, şi al cărui nume de familie a fost folosit de către Dan Brown pentru unul din eroii[21] controversatului său roman *Codul lui Da Vinci*) au fost destul de ciudate şi s-au aflat în legătură directă cu tabloul lui Nicolas Poussin. Acest Béranger Saunière a fost într-adevăr trimis, pe data de 1 iunie 1885, în calitate de paroh la parohia sătucului Rennes-le-Château din sudul Frantei. De mai multe secole, exista o tradiție orală vernaculară privitoare la comorile templierilor ascunse undeva în această localitate. Reparând

[13] Thomas S. Kuhn, *Structura revoluțiilor științifice*, Bucureşti, ed. Humanitas, 2008.

[14] Thomas S. Kuhn (1922–1996) a studiat fizica la Universitatea Harvard, unde a obținut titlul de doctor în 1949. Ulterior, s-a orientat către istoria ştiinței. Din 1956, a început să predea la Universitatea Berkeley, California, şi în 1961, a devenit profesor de istoria ştiinței.

[15] A se vedea studiul lui Erwin Panofsky *„Et in Arcadia ego”: Poussin şi tradiția elegiacă*, în volumul : Erwin Panofsky, *Artă şi semnificație*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1980, p. 378–379.

[16] *Ibidem*, p. 387.

[17] Cea mai importantă diferență între cele două tablouri pe tema „Et in Arcadia ego” ale lui Poussin, este că, în al doilea, unul dintre cei doi păstori recunoaşte pe mormânt umbra tovarăşului său şi trasează conturul ei cu degetul. În conformitate cu tradiția antică (Plinius cel Bătrân, *Naturalis historia*, XXXV 5, 15), acesta este momentul descoperirii *artei picturii*. Astfel, umbra ciobanului este prima imagine din istoria artei. Dar umbra mormântului este, de asemenea, un simbol al morții. (În prima versiune, aceasta era simbolizată printr-un craniu plasat pe mormânt). Sensul acestei compoziții extrem de complexe, pare a fi că *Omenirea* se naşte din descoperirea morții inevitabile şi din invenția concomitentă a artei, ca răspuns creator al *Omenirii* la finitudinea individului.

[18] Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 392.

[19] Este vorba de cartea lui Gérard de Sède, *L'Or de Rennes* ou *La vie insolite de Béranger Saunière, curé de Rennes-le-Château*, Paris, Éd. René Julliard, 1967.

[20] Este vorba de începutul capitolului 66 al romanului. Vezi ediția românească: vol. 2, p. 17.

[21] Este vorba de conservatorul Muzeului Luvru, Jacques Saunière, asasinat la începutul romanului lui Dan Brown.

vechea biserică romanică din secolele al XI-lea sau al XII-lea, Saunière a dat de nişte pergamente cifrate, dintre care unul, fiind decodificat (utilizându-se de mai multe ori sistemul de descifrare al lui Vigenère – criptograf din secolul al XVII-lea!), a permis citirea unei fraze ciudate într-o franceză aproape contemporană: „Bergere pas de tentation que Poussin Teniers gardent la clef PAX DCLXXXI par la croix et ce cheval de Dieu j'acheve ce daemon de gardien a midi pommes bleues”. Cum a descifrat acest mesaj destul de obscur, Saunière a plecat la Paris, unde s-a întâlnit cu cei mai de frunte ocultişti europeni, cu unii înalţi prelaţi ai bisericii catolice şi, lucrul cel mai enigmatic, a comandat la Luvru copiile în mărime naturală a trei tablouri, printre care un tablou de David Teniers cel Tânăr şi versiunea de la 1638–1640 a *Păstorilor din Arcadia* a lui Nicolas Poussin. Ce rol a jucat tabloul lui Poussin în îmbogăţirea parohului provincial este greu de afirmat cu certitudine. O ipoteză ţine de compoziţia tabloului, ce aminteşte o pentagramă regulată (Pentaclul!) cu o stea înscrisă înăuntru. În general, trebuie să spunem, că Pentaclul (steaua înscrisă în pentagramă) ţine de simbolistica cultelor sataniste, ceea ce desigur nu are nimic în comun cu mesajul plastic transmis de Poussin – mare amator de antichităţi, rationalist şi bun catolic – or compoziţii pictate ce au la bază pentagrama există mii, fiind prezente aproape în toate muzeele lumii. Conform altei ipoteze, se consideră că peisajul pictat în planul doi al tabloului lui Poussin ar avea ceva în comun cu adevăratul peisaj al regiunii unde au fost ascunse comorile templierilor. Dar şi această ipoteză este destul de şubredă, întrucât peisaje de acest fel se întâlnesc în număr mare în sudul Franţei sau în nordul Italiei şi Spaniei. Nu dispunem aici de suficient spaţiu pentru a expune alte ipoteze sau pentru a stabili cu precizie rolul jucat de tabloul lui Poussin în îmbogăţirea subită a părintelui Saunière. Un lucru este însă atestat cu certitudine de contemporani: reconstrucţia bisericii sale parohiale este realizată de Béranger Saunière într-un spirit destul de îndepărtat de iconografia tradiţională catolică, acceptată de enoriaşi. La acestea se mai adaugă încă un detaliu semnificativ. În ziua morţii lui Saunière, preotul care a venit să-l spovedească, după două minute de discuţie cu muribundul, a fugit ca ars din dormitor, fară să spună un cuvânt şi fară să ierte păcatele parohului. Menajera lui Saunière, care i-a moştenit averea, a dus o viaţă îmbelşugată, până în anul 1946, când, odată cu reforma monetară iniţiată de generalul de Gaulle (ce prevedea schimbarea vechilor bancnote şi cerea explicaţii în ceea ce priveşte provenienţa sumelor mari de bani, bănuite a fi primite de la nazişti de către colaboraţioniştii francezi), fu văzută arzând saci întregi de franci vechi în curtea castelului construit de paroh. Este lesne de presupus, că toate aceste detalii îi erau cunoscute lui Umberto Eco, dar el, fiind fidel spiritului postmodernist, i-a oferit cititorului posibilitatea reconstituirii proprii a evenimentelor (pomenite în roman doar sub formă aluzivă, lipsită de consistenţa unei naraţiuni explicite).

Cercetătorii literari au observat demult rolul şi importanţa numelor proprii şi a numelor de localităţi alese de scriitorul italian. Aceste nume, de obicei, sunt ambigui şi dispun de mai mulţi referenţi reali. Chiar şi numele propriu *Foucault* din titlul romanului se referă nu numai la fizicianul şi astronomul francez din secolul al XIX-lea (Jean Bernard Léon Foucault, 1819–1868), inventatorul pendulului din incinta *Panthéon*-ului parizian, ci şi la contemporanul mai vârstnic al lui Eco, filosoful şi eseistul francez Michel Foucault (1926–1984), autorul binecunoscutei cărţi *Cuvintele şi lucrurile: o arheologie a ştiinţelor umane* – carte capitală, cu caracter epistemologic, a cărei influenţă în constituirea romanului nu poate fi neglijată. Or, tocmai revolta sau, mai exact, complotul „cuvintelor” împotriva „lucrurilor”, complotul „reprezentantelor” contra „reprezentatelor”, trece asemeni unui fir roşu pe tot parcursul textului megaromanului lui Eco. Fabulaţia ce devine realitate complotează contra autenticei realităţi, reduse la stare de fabulaţie.

Un rol extrem de important este acordat numelui eroului principal, de la persoana căruia se dezvoltă naraţiunea. Eco încearcă să-i impună cititorului să aleagă între personajul Casaubon din romanul *Middlemarch* al scriitoarei engleze George Eliot (Mary Ann Evans, 1819–1880) şi personajul istoric real de la sfârşitul Renaşterii, Isaac Casaubon (1559–1614), unul dintre cei mai renumiţi filologi ai acelei epoci. Dar şi după aceşti doi Casauboni se mai ascunde un al treilea, de care Eco nu aminteşte, dar pe care, desigur, îl are în vedere. Este vorba de Méric Casaubon[22] – fiul şi continuatorul operei lui Isaac Casaubon. Or, umbra aruncată de acest Casaubon-junior asupra memoriei postume a lui John Dee şi asupra rosacrucienilor secolului al XVII-lea va juca un rol important în evenimentele narate de romancier.

Filologul elveţian Isaac Casaubon, specialist în limbile clasice, prin scepticismul său şi prin girul acordat raţiunii ştiinţifice, pare să fie apropiat de caracterul eroului omonim al lui Eco. Marele merit al autenticului Casaubon constă în demonstrarea adevăratei cronologii a *Corpusului Hermeticum*[23]: a *Tabulei*

[22] Numele complet al acestui autor este Florence Estienne Méric Casaubon (14 August 1599, Geneva, 14 Iulie 1671, Canterbury).

[23] Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum* (ediţia a III-a, revizuită şi adăugită), Bucureşti, Ed. Herald, 2015.

Smaragdina[24] şi a dialogurilor *Divinul Poimandrēs*[25] şi *Asclepios*[26], considerate în Epoca Renaşterii mai vechi decât Biblia sau textele lui Platon. În comentariile critice la *Anales Ecclesiastici* ale lui Baronius, dedicate regelui Iacob I al Angliei şi întitulate *De rebus sacris et ecclesiasticus exercitationes XVI*, Casaubon a demonstrat că întregul *Corpus Hermeticum* nu are o origine antediluviană, cum se credea până atunci, ci ține de o epocă posterioară datei naşterii Mântuitorului. S-a dovedit că diverse porțiuni ale *Corpusului* aparțin secolelor II–III după Hristos, fiind, într-o anumită măsură, influențate de tradițiile gnostice, atât de puternice în Egiptul elenistic şi roman. Se mai ştie că Isaac Casaubon a locuit din 1608 în Anglia şi că a fost bun prieten cu unul dintre întemeietorii cronologiei istorice moderne, eruditul Joseph Juste Scaliger (1540–1609), care îl considera pe filologul elvețian drept cel mai cultivat om din Europa. În ceea ce-l priveşte pe cel de al treilea Casaubon, cunoscut sub numele de Méric, despre el se ştie că la 1659 a scris şi publicat o prefață distrugătoare la *Jurnalul spiritual* al lui John Dee. Dacă luăm în considerare faptul că John Dee şi rosacrucienii joacă un important rol în *Pendul*, atunci devine explicabilă afinitatea între atitudinea denigratoare a lui Méric Casaubon față de societățile secrete ale secolului al XVII-lea şi atitudinea persiflantă față de aceleaşi societăți, dar din secolul al XX-lea, a eroului plăsmuit de Eco.



Fig. 3. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
Prima variantă. Cca 1627.

[24] Hermes Mercurius Trismegistos, *Tabula Smaragdina. Divinul Poimandrēs*, Bucureşti, Ed. Herald, 2006.
[25] *Ibidem*.
[26] Hermes Trismegistos, *Corpus Hermeticum*, p. 145–190.



Fig. 4 a. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
A doua variantă. 1638–1640.

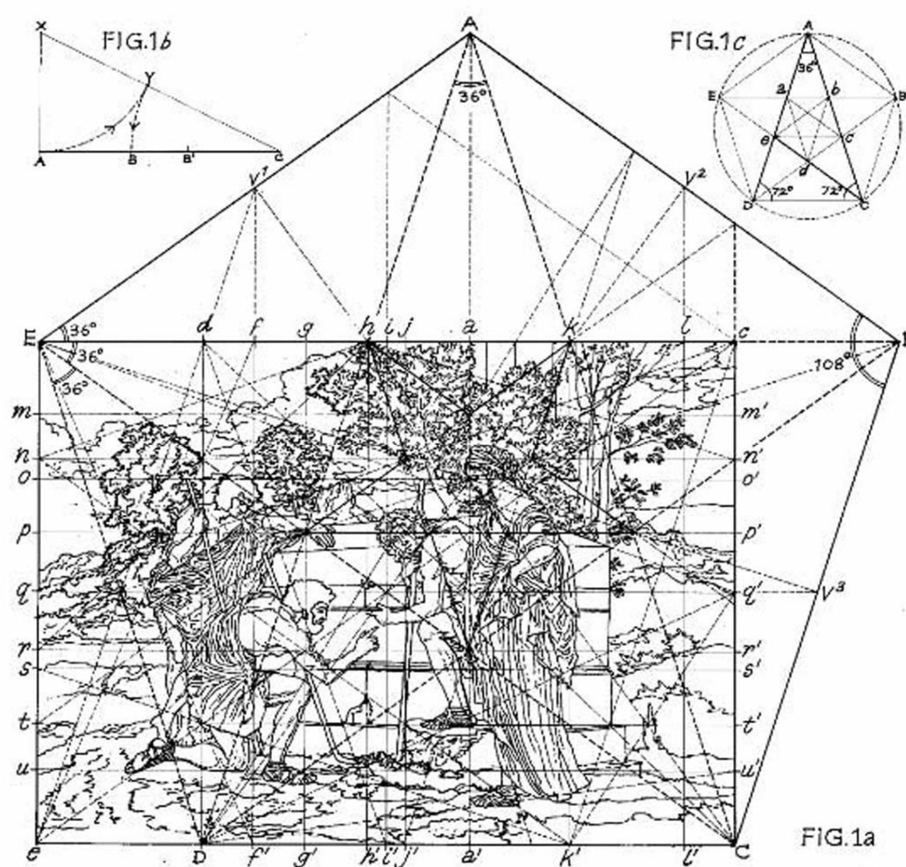


Fig. 4 b. Nicolas Poussin. *Păstorii din Arcadia* (*Et in Arcadia ego*).
Structura compozițională. Rolul pentaclului.

Cu mult mai enigmatic pare să fie prototipul real al altui erou conturat de scriitorul italian şi cunoscut sub numele de Agliè. După o serie de cercetări ale realităţilor istorice şi artistice piemonteze din secolul al XVII-lea, se pare că i-am găsit prototipul în persoana marchizului Lodovico d'Agliè, regizor şi scenograf al festivităţilor prilejuite de nunta moştenitorului ducatului de Savoia, Vittorio Amedeo cu prinţesa Cristina a Franţei, fiica regelui Henric al IV-lea. Această importantă serbare barocă, ce a avut loc la 10 februarie 1620, a fost concepută de însuşi ducele-domnitor Carlo-Emanuele I şi avea drept generic *Judecata Florei* (Nicolas Poussin are şi el un tablou cu aceeaşi temă !). Cronicar de excepţie al acestor festivităţi a fost marele teoretician al subtilităţilor gustului baroc, contele Emanuele Tesauro, căruia îi aparţine următoarea descriere a sărbătorii: „ ... întreaga piaţă era o „Grădină" unde Februarie se juca cu Aprilie, iar între ororile iernii râdea Flora. Gardurile din arbuşti şerpuiau în diagonale şi pătrate, înfrunzind într-un verde proaspăt, înstelat cu flori..."[27]. Aici ar mai trebui să adăugăm, că cel mai celebru arhitect al grădinilor şi cel mai cunoscut inginer de hidraulică al acelei epoci era considerat Salomon de Caus, din elaborările căruia s-a inspirat, probabil, şi marchizul d'Agliè. Se ştie că Salomon de Caus a lucrat la Heidelberg pentru prinţul-elector[28] din Pfalz Friedrich al V-lea, în calitate de inginer. El a construit, cu prilejul venirii prinţesei Elisabeta a Angliei, o sumedenie de grote, de fântâni arteziene, de „scene" cu muntele Parnas, cu colosul „vorbitor" al lui Memnon, cu regele Midas în peşteră etc. Atmosfera, creată în realitatea secolului al XVII-lea de această scenografie festivă, pare a fi similară cu atmosfera mistico-festivă, în care ocultistul d'Agliè din *Pendului lui Foucault* îşi introduce camarazii (pe editorul Garamond, pe Belbo, pe Casaubon şi pe Lorenza). În orice caz, nu par întâmplătoare trimiterile lui Agliè din roman la geniul de inginer al lui Salomon de Caus (vezi: vol. I, p. 382). Mai apare aici şi o coincidenţă cronologică, rămasă în afara textului lui Eco. Se ştie că celebrul tratat de arhitectură peisajeră şi de organizare a fântânilor arteziene întitulat *Hortus Palatinus* al lui Salomon de Caus apare la Frankfurt în 1620, fiind editat de Johann Theodor de Brie. Să-l fi inspirat oare pe Umberto Eco această coincidenţă cu anul nunţii moştenitorului ducatului de Savoia (1620) în actul alegerii numelui de Agliè pentru enigmaticul său personaj? În lipsa unui portret psihologic al autenticului marchiz d'Agliè din secolul al XVII-lea la astfel de întrebări ar putea răspunde doar autorul romanului, care, din câte ştiu, nu a făcut nici un fel de comentarii în acest sens.

Un adevărat rol de *Deus otiosus* îl joacă în romanul lui Eco evreul „autoasumat" Diotallevi. Numele lui, italian la prima vedere (în traducere înseamnă *Dumnezeu să te crească*) are o semnificaţie simbolică specifică. De obicei, acest nume de bun augur era dat de ofiţerii stării civile de pe vremea lui Mussolini copiilor găsiţi. Însuşi Diotallevi nu este sigur de faptul că este evreu din naştere. Mai degrabă, el se consideră un evreu al spiritului, interesat de *Cabală*[29], de *Zohar*[30] etc. Moartea de cancer a lui Diotallevi de la sfârşitul romanului simbolizează moartea magiei şi misticii renascentiste (à la Ficino sau Pico della Mirandola), generate, în mare parte, de cultura hispano-iudaică, pătrunsă în Occident, odată cu Reconquista. Această moarte a lui Diotallevi trebuie asociată morţii *Cabalei*, dispariţiei interesului faţă de *Zohar,* faţă de *hermetismul antic* şi *iudaic*, rezultate la sfârşitul secolului al XVIII-lea prin afilierea spiritualităţii evreieşti la ştiinţele experimentale moderne europene. Într-un anumit sens, Casaubonii reali ai epocii baroce sunt asasinii intelectuali ai lui Diotallevi. În ceea ce priveşte explicarea acestor mutaţii culturale privite din punctul de vedere al comunităţilor evreieşti la care aspiră circumcisul Diotallevi, utilă pare să fie precizarea lui Gershom Scholem, care scria: „Pentru evreimea europeană, această lume (a *Cabalei*, *Zohar*-ului ş. a. – *n.n., C.C.*) s-a pierdut însă. Ştiinţa despre iudaism, care se străduieşte să facă mai cunoscute natura, istoria şi fizionomia istorică a iudaismului, s-a perpetuat până la generaţia noastră, fără să manifeste prea multă înţelegere pentru documentele *Cabalei*, căci, atunci când evreii din Europa de Vest au păşit, la cumpăna secolului al XVIII-lea, cu atâta hotărâre în cultura europeană, *Cabala* a fost una dintre primele şi cele mai importante jertfe care au căzut pe acest drum"[31].

Prin construcţia romanului său, Umberto Eco încearcă să remodeleze o nouă *Cabală*, de data aceasta o „*Cabală* postmodernă", în care emanaţiile divine (numite *Sefiroţi*), prin care se desfăşoară puterea creatoare a lui Dumnezeu (*Dumnezeu să te crească = Diotallevi* !), să alcătuiască totalitatea, sau cel puţin partea esenţială, a speculaţiilor şi teoriilor logice şi paralogice (uneori chiar mistice!) moderne, dar crescute din

[27] Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, Bucureşti, ed. Meridiane, 1983, p. 136.
[28] În germană: Kurfürst.
[29] Referitor la *Cabală* vezi: Gershom Scholem, *Cabala şi simbolistica ei*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 1996.
[30] Vezi: *Zoharul: Cartea splendorii*, ediţia a 3-a, Bucureşti, Ed. Herald, 2012.
[31] Gershom Scholem, *op. cit.*, p. 5–6.

lăstarii vechilor legende şi superstiţii medievale. Nu în zadar cele 10 compartimente ale romanului (format din 120 de capitole) poartă numele celor 10 Sefiroţi: Keter, Hokmah, Binah, Hesed, Geburah, Tiferet, Nezah, Hod, Jesod şi Malcut. Eco are nevoie de *Cabală*, de *Arborele Sefirot*, pentru că el înţelege foarte bine analogiile şi paralelismele între cele două tipuri de simbolistică: simbolistica sferelor de lumină cu emanaţiile lor divine din universul Sefiroţilor *Cabalei*, pe de o parte, şi simbolistica literelor alfabetului, pe de altă parte. După cum scria deja amintitul Gershom Scholem: „procesul descris de cabalişti drept emanaţie a *energiei* şi a *luminii* divine poate să fie conceput într-un mod la fel de justificat ca un proces în care se dezvoltă limbajul”[32]. Semnificativă în acest sens este însăşi denumirea procesorului de cuvinte (word-processor) „Aboulafia” a computerului lui Belbo. Or, se ştie că Abraham Aboulafia[33] (1240–1292) a fost un personaj real, unul dintre cei mai impunători reprezentanţi ai *Cabalei* hispanice. Născut la Zaragosa, Aboulafia şi-a petrecut tinereţea în Tudèle şi în Navara. Plecat în Orient, el a trăit vreo zece ani în Grecia şi Italia. A aprofundat filosofia lui Maimonide, considerând propria mistică drept o explicaţie a doctrinei maimonidice. Este autorul celebrei lucrări *Hokmat ha-Tseruf* (*Hokmah ha-Zeruf* la Umberto Eco), care în traducere românească înseamnă *ştiinţa combinării literelor.* Anume combinarea literelor era utilizată de Aboulafia pentru a atinge extazul prin cunoaşterea numelor tăinuite ale lui Dumnezeu. Meditaţia asupra celor 22 de litere ale alfabetului ebraic era pentru el *asemenea unei muzici a sufletului*[34]. De fapt, analogia între procesorul de cuvinte al computerului modern numit de Eco „Aboulafia” şi citatul din autenticul tratat al lui Aboulafia *Hagge-ha-Nefes*, prezent într-unul din motto-urile romanului, este absolut evidentă: „şi începu prin a combina numele acesta, adică YHWH, la început singur, şi a examinat toate combinările lui, şi a-l face să se mişte şi să se învârtă ca o roată...”[35].

Ceea ce face la început Casaubon căutând codul necunoscut al lui Belbo pentru a-i citi mesajul, nu este decât o repetare „computerizată” a procesului descris încă în secolul al XIII-lea de Abraham Aboulafia. Ce-i drept, rezultatul obţinut de Casaubon este derizoriu, situaţia în acest caz nu este salvată de *Cabala* deja moartă, ci doar de intuiţia şi de spiritul negativist al eroului principal al romanului. Semnificaţia dorită de autor în acest caz este următoarea: „Doar prin negaţie (=Nu!) se obţine afirmaţia!”. Cum să nu ne amintim aici de acel pasaj din roman, unde frumoasa braziliană Amparo, educată în spiritul materialist al universităţilor europene, dar purtătoare vie a magiei *umbanda* moştenite de la strămoşi, îi spune raţionalistului Casaubon: „Ei bine, eu **nu** cred, dar e adevărat!” (vezi: Vol. I, cap. 23, p. 192). Această replică – fiind o întoarcere pe dos a celebrei exclamaţii „Credo, quia absurdum!” a lui Tertulian – este o antiteză totală întregului mesaj ludic promovat de eruditul protagonist al romanului, de la persoana căruia se desfaşoară naraţiunea. Dialogul de la p. 80 al primului volum, în care este amintit numele logicianului vienez Kurt Gödel[36], aprofundează aceeaşi idee: or, însuşi Gödel a demonstrat primul celebrele teoreme de incompletitudine ale limbajelor suficient de bogate (mai bogate decât limbajul aritmeticii elementare). Conform acestor teoreme, într-un limbaj suficient de bogat (asemenea limbajului nostru uman), oricând vor exista propoziţii corect exprimate (alcătuite) a căror justeţe (*veridicitate* sau *falsitate*) nu va putea niciodată sa fie probată sau infirmată în limitele limbajului nominalizat. Desigur, acest punct de vedere îi este la început absolut străin lui Casaubon, care crede în *rolul pozitiv al negaţiei*, de fapt, în rolul pozitiv al personajelor istorice omonime lui, precum Isaac Casaubon în raport cu textele *hermetice* şi Méric Casaubon în raport cu *divagaţiile* lui John Dee.

Semnificativă pare şi denumirea barului „Pilade” (care este, de fapt, un fel de „night-club”), în care se întoarce Casaubon după cei doi sau trei ani petrecuţi în Brazilia. O noutate a acestui fost focar „revoluţionar”, „stângist” şi „anarhist” al anilor ’60–’70, – ani soldaţi cu asasinarea lui Aldo Moro de către „brigăzile roşii” –, îl constituie în anii ’80 aşa-numitul *flipper*[37], care a luat locul biliardului tradiţional. Desfătarea ludică în pantomima *flipperului* descris de Eco, venită în schimbul revoltei sociale a anului ’68 îşi găseşte analogiile şi prototipurile antice în denumirea „Pilade” a barului preferat al lui Casaubon. Or se ştie că Pylades a fost un celebru actor antic de pantomimă, originar din Cilicia, care, împreună cu Batyllus din Alexandria, a fixat la

[32] *Ibidem*, p. 45.

[33] Datele referitoare la Abraham Aboulafia sunt preluate de noi din cartea lui Roland Goetschel, *Kabbala*, Timişoara, Editura de Vest, 1992, p. 90–91.

[34] *Ibidem*, p. 91.

[35] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 42.

[36] *Ibidem*, vol. 1, p. 80.

[37] Vezi în DEX: Flipper, (*s n., C.C.*) 1. mic levier la jocul de biliard mecanic, care aduce bila înapoi. 2. jocul însuşi. (< fr., engl. *flipper*).

Roma genul pantomimei pe vremea împăratului Octavianus Augustus. Pantomima lui Pylades a avut cel mai adesea un caracter tragic şi a cunoscut un succes mai mare decât cea a lui Batyllus. Exilat la început de Augustus din Italia, Pylades a fost apoi iertat. Andrea Perrucci – teoretician baroc al teatrului –, în tratatul său *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*[38], aminteşte de acest Pylades în următorul context: „ ... şi de trebuinţă a fost socotită de Cezar (se are în vedere August) prin judecăţile lui Pylades, întrucât voind să alunge pe histrioni din Roma, ca distrugători ai bunelor obiceiuri ale tineretului, Pylades Histrionul îi spuse că aceştia sunt de trebuinţă pentru ca poporul desfătat să nu se gândească la schimbări; şi de ale cărui judecăţi pătruns, a ţinut parte Comicilor, şi-l avea la mare drag pe Pylades"[39].

În genere, trebuie să constatăm că teatrul şi teatralitatea joacă un rol important în romanul lui Eco. Aici nu este vorba doar de unele banale *mise-en-scènes* cu scenografii baroce de tipul „grădinilor diabolice" piemonteze vizitate de Garamond şi de angajaţii lui din iniţiativa lui Agliè sau de tipul ambianţei locului execuţiei lui Belbo în incinta Conservatorului parizian de Arte şi Meserii, fostă incintă a abaţiei Saint-Martin-des-Champs. La pagina 322 (cap. 47) a primului volum al *Pendulului* Eco divulgă „adevăratul teatru", la care se face referinţă tacită pe parcursul întregului roman. Este vorba de „teatrul memoriei", aşa cum este el perceput de către cercetătorii secolului al XX-lea după apariţia lucrărilor capitale ale scriitoarei Frances A. Yates[40] *The Art of Memory* (London, 1966) şi *Giordano Bruno and the Hermetic tradition* (London, 1964). Citatul din tratatul lui Giulio Camillo zis Delminio *L'Idea del Theatro* (Firenze, ed. Torrentino, 1550), cât şi fragmentul discursului lui Agliè unde este amintit „micul teatru... în stilul acelor fantezii de *Renaştere*, în care se expuneau adevărate enciclopedii vizuale, florilegii ale universului... nu-i atât o locuinţă, cât o maşină de amintiri..."[41], ne îndreptăţesc să credem că Umberto Eco s-a inspirat în construcţia romanului său de la principiul de funcţionare al acelor maşinării *mnemonice* sau *mnemotehnice*, create în scopul prezentării unei *memorii globale*, utilizate cândva, în perioada renaşterii veneţiene, de către Giulio Camillo în al său *Teatru al Memoriei.* Descrierea detaliată a acestui aşa-zis *teatru* şi reconstrucţia principiilor lui de funcţionare poate fi găsită în deja amintitele cărţi ale lui Frances A. Yates.

În compartimentul *Degenerescenţa secretului* al eseului *Iraţionalul – ieri şi azi*[42] Umberto Eco încearcă să facă o totalizare a „teoriilor conspiraţiei", a căror persiflare trece ca un fir roşu prin întreaga textură a *Pendulului lui Foucault.* Actualitatea acestei persiflări este valabilă şi în ziua de astăzi, întrucât diverse „variante" ale conjuraţiei „templierilor" sau „druizilor" secolului XX, ale complotului „masonilor" sau ale restaurării domniei urmaşilor *bunului rege Dagobert*, ale acţiunii nefaste a *Protocoalelor înţelepţilor Sionului* ş. a. au devenit teorii „la modă" şi au împânzit vitrinele şi rafturile librăriilor. O mostră recentă de astfel de teorie a conjuraţiei *supersocietăţii globale* contra Rusiei, – supersocietate, care prin trageri de sfori *suprasecrete* l-a propulsat pe „trădătorul" Gorbaciov în fruntea PCUS-ului şi a Uniunii Sovietice cu scopul de a le dezmembra, de a le distruge şi de a lansa genocidul poporului rus, – a fost inventată de fostul dizident politic sovietic, emigrat în Germania, Aleksandr Zinoviev, personaj histrionic care a vizitat Chişinăul în 1998 cu prilejul Forului international UNESCO *Pentru o cultură a păcii şi pentru dialogul între naţiuni.* Sincer vorbind, m-a mirat şi m-a întristat trecerea autorului atât de spiritual al cărţii *Zijaiuşcie vîsotî* (rom.: *Culmile căscate*)[43] pe poziţiile primitive şi vulgare ale revanşismului şovin rus. M-a întristat şi faptul revigorării într-o pretinsă carte de sociologie[44], după cum o consideră însuşi Zinoviev, a virusului „teoriilor conspiraţioniste", de tipul scrierilor lui Nilus[45] sau a *Bessarabeţ*-ului lui Cruşevan[46] (ambii pomeniţi, alături

[38] Tratat cunoscut şi citat de către Umberto Eco în operele-i ştiinţifice.

[39] Andrea Perrucci, *Despre arta reprezentaţiei dinainte gândite şi despre improvizaţie*, Bucureşti, Ed. Meridiane, 1982, p. 41.

[40] Frances A.Yates a activat în cadrul Institutului *Aby Warburg* din Londra. Despre influenţa lucrărilor teoretice ale cercetătoarei londoneze asupra lui Umberto Eco vorbeşte şi descrierea gravurii cu imaginea Templului Roza-Crucienilor din cabinetul lui Belbo (vezi: p. 39 – 40, cap. 4, vol. 1). Or, această gravură, cunoscută sub numele *Colegiul invizibil al Frăţiei Rozacrucii*, tipărită pentru prima dată în anul 1618 în cartea lui T. Schwaigchardt *Oglinda inţelepciunii rozacruciene* a fost reprodusă de Frances A. Yates în calitate de ilustraţie iniţială la capitolul VII (*Furorul rozacrucian*) al celebrei ei cărţi *Iluminismul rozacrucian* (Routledge, London and NewYork, 1972).

[41] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 1, p. 323.

[42] Vezi revista: „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizaţie, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 60–70.

[43] Александр Зиновьев, *Зияющие высоты*, Москва, ПИК Независимое издательство, 1990.

[44] Este vorba de cartea lui A. Zinoviev *Supersocietatea globală şi Rusia*, – carte, compusă din patru studii de aşa-zisă sociologie, scrise în anul 1999 şi publicate la Moscova şi Minsk în anul 2000. Vezi : Александр Зиновьев, *Глобальное сверхобщество и Россия*, Минск, ed. Харвест & Москва, ed. АСТ, 2000.

[45] Un citat din *Epilogul* lui Serghei Nilus la *Protocoalele înţelepţilor Sionului* este citat în *motto*-ul la capitolul 92 al romanului lui Eco., vol. 2, p. 134.

[46] Numele basarabeanului Pavel Cruşevan este ortografiat de către Umberto Eco în forma *Kruscevan* şi amintit în contextul *afacerii* protocoalelor .Vezi acelaşi capitol 92 al romanului: vol. 2, p. 135.

de prim-ministrul Witte[47] şi de vara lui primară Elena Petrovna Blavatskaia[48] şi în *Pendulul lui Foucault*!). Dar trebuie să recunoaştem un fapt: teoriile conjuraţiei (mondiale, continentale, evreieşti, masonice, extraterestre ş. a.) există şi astăzi. În diverse forme, ele se manifestă nu numai în Rusia sau în mediile rusofone ale fostelor republici unionale, ci şi în Occident, în America, în Japonia etc. Înflorirea sutelor, ba chiar miilor de secte, societăţi, colectivităţi secrete cu caracter laic sau religios în a doua jumătate a secolului al XX-lea este doar un prim simptom al naivei credinţe în *acţiunea socială reală a conspiraţiei*, – teorie care, din punctul de vedere al lui Karl Popper, este una dintre „cele mai primitive forme de *teism*, asemănătoare cu aceea pe care ne-o relevă Homer în *Iliada*, unde, „orice s-ar intâmpla în câmpia Troiei, nu este decât reflexul multiplelor conspiraţii, urzite în Olimp"[49]. De fapt, *teoria socială a conspiraţiei*, după Popper, este o consecinţă a lipsei de raportare la Dumnezeu şi a întrebării ce derivă de aici: „Cine e în locul lui?"[50]. Dar – prin patosul *deconstrucţiei*[51] *conspiraţiei*, care în roman se transformă dintr-un complot uriaş, întocmit conform unui *Plan global*, urzit pentru *mileniile ce vor să vină*, într-o elementară notă de plată a unei spălătorese medievale[52] (!) –, însuşi Umberto Eco cade în capcana mecanismelor de fabricare a misterelor. Mecanisme ce depăşesc cu mult scopurile romanului şi care generează adesea confuzii, dintre cele mai neaşteptate. Oricât ar insista critica literară asupra faptului că „oscilaţiile Pendulului înscriu cu sângele lor concluzia *negativă* a Căutării" (Marin Mincu)[53], cititorul este tentat să creadă că în spatele nivelului explicit al textului *Pendulului* se ascunde nivelul implicit al mesajului, că în spatele *exotericului* se ascunde adevăratul *ezoterism* al lui Eco, adevăratul *mesaj criptat* al romanului. Aceste tentaţii nu sunt fără temei, întrucât principiul de construcţie al *Pendulului,* la baza căruia stau înlănţuirile de asociaţii şi de coincidenţe, nu exclude existenţa altor înlănţuiri de asociaţii şi de coincidenţe, ce pot fi descoperite de cititor, fără ca autorul romanului să le fi avut cândva în vedere, sau poate chiar să le fi observat. Aceste înlănţuiri de noi coincidenţe, asociaţii şi similitudini, operate de cititorul iniţiat, constituie nivelul „lecturii deschise" a *Pendulului.* Posibilitatea unei asemenea „lecturi deschise" a fost prefigurată de acelaşi Eco încă în anii '60, odată cu apariţia binecunoscutei sale cărţi *Opera deschisă* (în ital. *Opera aperta).* Dar o astfel de „lectură deschisă" poate face ca un „complot" sau o „conjuraţie virtuală", descoperită din întâmplare de cititor în „Golem"-ul imens al textului *Pendulului,* să prindă viaţă şi să devină o realitate tot atât de obiectivă, cum a fost realitatea şi iminenţa pedepsei capitale pentru Belbo, la sfârşitul romanului. Pentru a exemplifica cele expuse mai sus, o să dau un singur exemplu. Este vorba despre prezenţa implicită în textul romanului a unei date cronologice exacte, pe care Umberto Eco nu o exteriorizează nicăieri, dar care joacă un important rol de punct de reper pentru „limba" pendulului în veşnică mişcare. Această dată cronologică este anul 1664, sau şi mai exact, miezul de noapte de pe data de 23 spre 24 iunie 1664. Şirurile de date cronologice pe care le vehiculează Eco prin intermediul eroilor săi nu fac decât să ascundă această dată (mesajul secret al templierilor ce trebuie reconstituit prin întâlnirile iniţiaţilor la un interval de 120 de ani: anii 1344 – 1464 – 1584 – 1704 – 1824 – 1944 etc.). Prin ce este însă remarcabil acest an 1664, utilizat, de altfel, şi de deja pomenitul Max Vallentin în enigma a zecea a celebrei sale *Cucuvele de aur*, unde anul 1664 este prezentat conform calendarului iudaic (de la facerea lumii) şi a celui musulman (de la plecarea lui Mohamed spre Medina) în forma „7172 / 1075"? Eco are aici în vedere prima încercare europeană întreprinsă de celebrul fizician Christiaan Huygens de a introduce etalonul universal al unităţilor de lungime, fapt ce s-a produs exact în anul 1664. Nu întâmplător acţiunea romanului începe în incinta Conservatorului de Arte şi Meserii din Paris, unde se găsesc etaloanele metrului, kilogramului, litrului, care sunt, după spusele lui Eco, *false garanţii de garanţie* (vol. I, p. 22). Asupra aceluiaşi lucru autorul revine şi în preambulul la capitolul 114 al romanului, în partea a 8-a (Hod), unde oferă un amplu citat dintr-o scrisoare privată din anul 1984 a lui Mario Salvadori, de la Columbia University, în care figurează celebra formulă a lui Huygens de determinare a perioadei de oscilaţie a pendulului, unde timpul (T) se dovedeşte a fi independent de greutatea

[47] Numele contelui Serghei Iulievici Witte, preşedinte al consiliului de miniştri al Rusiei Ţariste (1905–1906), este amintit în capitolul 96. *Ibidem*, vol. 2, p. 146–147.

[48] Numele Elenei Petrovna Blavatskaia, autoare a celebrei cărţi *Isis Unveiled* (rom. *Isis dezvăluită*) şi întemeietoare a *Societăţii Teosofice*, este ortografiat de Umberto Eco în forma *Madame Blavatsky* şi este amintit în acelaşi capitol 96 al romanului. *Ibidem*, vol. 2, p. 147.

[49] „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizaţie, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 69.

[50] Vezi: Karl Popper, *Conjectures and Refutations,* London, Routledge, 1969, I, p. 4.

[51] În sensul acordat acestui termen de filosoful francez Jacques Derrida.

[52] Vezi cap. 106 al romanului : vol. II, p. 196 şi 198.

[53] A se vedea postfaţa traducătorului la versiunea românească a romanului *Pendului lui Foucault* a lui Umberto Eco : Marin Mincu, *Romanul postmodernist sau golemul textului*, în vol. 2, p. 320.

„spânzuratului” – o metaforă sofisticată a *egalității oamenilor în fața lui Dumnezeu*[54]! Acest timp depinde doar de lungimea pendulului, ceea ce i-a şi permis lui Huygens să propună ca unitate de bază pentru măsurarea lungimilor exact *lungimea pendulului care bate secunda*. Dar aici mai este şi metafora „spânzuratului”, imagine cunoscută din *cărțile Tarot* şi utilizată, de altfel, şi de Milorad Pavić (alt scriitor postmodernist!) în romanul său *Ultima dragoste la Constantinopol.* Pendulul poate deveni instrument de tortură asemeni celui descris de Edgar A. Poe în celebra-i povestire *Hrubă şi Pendul.* Despre enigma spânzuratului absent, ce trebuie să fi „pendulat” cândva în agonie, ne aminteşte cunoscutul peisaj al lui Paul Cézanne cu *Casa spânzuratului*: *Auvers-sur-Oise* (1873, Musée d'Orsay). Nichita Stănescu scria despre soldatul spânzurat (contrapunând moartea prin împuşcare cu ştreangul): „ *Să văd cum plouă peste epoleți / şi ruginesc pistoalele la şold / mi-a spus copacul cel măreț / când atârna de el soldatul mort / legat de ştreangul jugularei mele / bătut de vânturi şi spălat / că el n-a fost adevărat soldat / ci numai sarea lacrimilor mamei mele / pe care el a-nvăduvit-o / trăgând întâiul disperat / că prin omorul său pe mă-sa şi-a salvat. / Acum îl văd, se leagănă în ştreang, / de ştreangul jugularei mele / şi două mame plâng cu stele / şi clopotele vântului ding-dang / şi clopotele stelelor ding-dang / şi clopotele stelelor ding-dang*”[55].

Metafora clopotului-pendul este semnificativă. Clopotul în Evul Mediu indica ora, era un fel de etalon al timpului. Pendulul, care poate fi asemuit cu o „limbă de clopot”, lăsat în voia lui, poate deveni etalon al lungimii. Dar etalonul cui poate deveni soldatul mort, soldatul spânzurat? Răspunsul la această întrebare ni-l oferă mai degrabă Matei Vişniec prin defilarea Morților Patriei din piesa *Recviem*.

Misterul anului 1664 nu este însă epuizat de descoperirea etalonului obiectiv al lungimii. Bogăția de evenimente ce au loc în acest an depăşeşte orice statistică a verosimilului şi, desigur, nu putea să nu fi fost observată de către Umberto Eco. Anul 1664 este anul în care deja pomenitul Nicolas Poussin termină ciclul de patru tablouri cu alegoriile anotimpurilor. Aceste ore-anotimpuri sunt tot un fel de etaloane, dar, de data aceasta, ale timpului... În 1663–1664 este înființată de către Colbert la Paris celebra *Académie des inscriptions et belles-lettres*, cu scopul de a conserva „etaloanele” corecte ale normelor limbii franceze (!), una din cele cinci academii[56] ce formează actualmente Academia Franceză sau, cum i se mai spune, l'*Institut de France*. În mai 1664 au loc celebrele serbări de la Versailles cu genericul *Plăcerile insulei fermecate,* inspirate din *Orlando furioso* a lui Ariosto, în cadrul cărora este montată piesa *Tartuffe* de Molière. Un rol important în *Plăcerile insulei fermecate* îl jucau marşurile festive ale „anotimpurilor” şi ale „semnelor zodiacului”, totul fiind orientat spre demonstrarea ciclicității timpului.

Anul 1664 este anul în care Hooke descoperă pata roşie de pe Jupiter, care, ca diametru, este de patru ori mai mare decât Pământul. În anul 1664, omenirea cultivată aşteaptă sfârşitul lumii, ca rezultat al apropierii unei comete, fenomen reprodus cu lux de amănunte în tratatul *Theatrum commeticum* din aceeaşi perioadă. Dar evenimentul ştiințific cel mai important al acestui an ține de începuturile ştiinței geologice şi a vulcanologiei moderne. Deja amintit de către Umberto Eco, călugărul iezuit şi fizicianul german Athanasius Kircher (1602–1680), autor al uitatelor tratate *Oedipus Aegyptiacus* (editat în 1652) şi *De mundus subterraneus* (Amsterdam, 1665), inventator al „lanternei magice” şi al „harpei eoliene”, semnalează, în 1664, creşterea temperaturii odată cu mărirea adâncimii în scoarța Pământului. Kircher constată faptul că nici la suprafață, nici în interiorul lui, temperatura Pământului nu a rămas aceeaşi ca în momentul formării globului! În general, personalitatea lui Kircher este deseori solicitată de Eco. Prin tratatele lui, acest savant iezuit se înscrie de minune în cercul de interese al scriitorului italian. Se ştie că învățatul german, împătimit de hieroglifele egiptene, cărora le acorda o importanță simbolică (până la descifrarea lor de către Champollion mai era un secol şi jumătate!), urma tradiția hieroglificii renascentiste, conform căreia, textelor hermetice le era atribuit un adevăr absolut. Kircher nu a fost receptiv la descoperirile lui Isaac Casaubon din 1614 şi continua chiar în anii '60 ai secolului al XVII-lea să considere *Corpusul Hermeticum* drept un cod de scrieri sacre de pe timpurile antediluviene ale patriarhului Avraam. Atât hieroglifele egiptene, cât şi textele hermetice, după părerea lui Kircher, erau opera marelui Hermes Trismegistos („cel de trei ori foarte mare”), identificat de egipteni cu zeul Thot, întemeietorul scrierii. Kircher nu este singurul savant dotat al acelui timp, care rămâne pe poziții conservatoare atunci când vine vorba de textele hermetice. Însuşi celebrul Tommaso Campanella era pe poziții similare, invocând aici autoritatea înaintaşilor săi în persoana lui Marsilio Ficino şi a lui Pico della Mirandola. Ceea ce l-a îndemnat pe Umberto Eco să se adreseze de mai

[54] Vezi *motto*-ul de la începutul capitolului 114 al romanului: vol. 2, p. 267–268.

[55] Nichita Stănescu, *Noduri şi Semne*, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1982, p. 86.

[56] Prima Academie este fondată la Paris de Richelieu în 1635; ulterior, au fost înființate: Académie des inscriptions et belles lettres – în 1663, Académie des sciences – în 1666, Académie des sciences morales et politiques – în 1795, Académie des beaux-arts – în 1816.

multe ori pe paginile romanului aceastei personalităţi istorice, ţine, probabil, de faptul că şi Kircher, asemeni lui Pico della Mirandola, a încercat să unifice vechea ştiinţă a *Cabalei* cu ştiinţele *hermetice*. Compartimentul respectiv din tratatul *Oedipus Aegyptiacus* aşa şi era intitulat *De Allegorica Hebraicorum veteriim sapientia, cabalae Aegyptiacae et hieroglyphicae parallela* (rom: *Despre înţelepciunea alegorică a vechilor evrei, paralelă Cabalei ieroglifice şi egiptene*). Acest „paralelism" în căutarea adevărului *prin substituirea lui alegorică cu altă căutare* este exprimat direct de Umberto Eco în eseul său *Iraţionalul – ieri şi azi* : „Omul secolului al II-lea după Hristos (secol în care s-a cristalizat *Corpusul Hermeticum*) elaborează o conştiinţă nevrotică a propriului său rol într-o lume incomprehensibilă. Adevărul este secret, nici o interogare a simbolurilor şi a enigmelor nu spune niciodată adevărul ultim, ci doar deplasează secretul în *Altă parte*"[57]. Să ne amintim aici de citatul din *Pendul,* în care Eco scrie despre „un segreto che slitta" (rom.: „un secret care lunecă", Vol. II, p. 293).



Fig. 5. Diorama golfului New York cu imaginea *Statuii Libertăţii* din incinta Conservatorului de Arte şi Meserii din Paris.

Ideea *mişcării paralele* a raţiunii nu are însă pentru Eco doar o valoare *de deplasare a unor secrete.* În eseul *Gânduri despre război* prozatorul italian scrie: „ ... războaiele nu mai seamănă, ca cele de odinioară, cu un sistem inteligent „în serie", ci cu un sistem inteligent „în paralel". (…) un sistem în paralel încredinţează fiecărei *celule* dintr-o *reţea* decizia de a se acomoda într-o configuraţie finală conform unei distribuţii de sarcini pe care *operatorul* nu o poate hotărî sau prevedea dinainte, deoarece *reţeaua* se confruntă cu nişte reguli pe care nu le-a mai primit, se automodifică pentru a găsi soluţia, şi nu face deosebire între reguli şi date"[58]. Fiecare element al unei astfel de *reţele* urmăreşte interesele proprii, care adesea nu coincid cu interesele *operatorului* şi nu au nimic în comun cu tendinţele generale ale *reţelei*, din care face parte elementul... Dacă vechile războaie aminteau o partidă de şah tradiţional – cu figuri albe şi negre, cu scopuri clare de „a mânca" cât mai multe figuri ale adversarului şi de „a pune" la sfârşit *mat* regelui inamic – atunci războiul contemporan, dacă ar fi să-l comparăm cu *şahul*, ar avea pe tablă figuri doar de aceeaşi culoare, iar jucătorii, implicaţi într-o astfel de partidă, ar „înghiţi" arbitrar toate figurile. Acest război, în ultimă instanţă, ar fi un fel de *automasacrare*... „Conjuraţia mondială", inventată de Casaubon, Belbo şi Diotallevi, – numită în roman *Plan* – prezintă o astfel de *reţea*, ce la un moment dat începe să-şi genereze propriile reguli de conduită, se automodifică, capătă realitate şi începe să ducă o existenţă paralelă, care, intrând în contradicţie cu interesele *operatorilor* (ale eroilor romanului!) îi masacrează unul câte unul atât la propriu, cât şi la

[57] Revista „Sud-Est. Artă, Cultură, Civilizaţie, '91", nr. 4 (6), Chişinău, 1991, p. 67.
[58] Umberto Eco, *Cinci scrieri morale*, Bucureşti, Ed. Humanitas, 2005, p. 17.

figurat. Ginul eliberat din carafă îşi distruge eliberatorul. *Homunculus*-ul sau *Frankenstein*-ul inventaţi îşi „mănâncă" creatorii. Motivul şi morala sunt tradiţionale, dar apanajul cripto-informational al romanului produs de Eco este absolut nou.

O deplasare *paralelă* a misterului anului 1664 găsim în acelaşi capitol 2 al *Pendulului,* de unde am extras deja fragmentul legat de etaloanele de măsură. Este vorba de diorama golfului New York cu imaginea Statuii Libertăţii *éclairant le monde* (rom.: *luminând lumea*)[59], pe care Casaubon – aşteptând miezul nopţii, când trebuia să se rezolve misterul dispariţiei lui Belbo – o contemplă prin periscop, în incinta Conservatorului de Arte şi Meserii. Construcţia gerunzială „éclairant..." („luminând...") face aluzie atât la Secolul Luminilor cât şi la fizicianul francez Léon Foucault, care a calculat primul viteza luminii. Ea pare să aibă conotaţii directe cu construcţia gerunzială similară din denumirea tabloului lui Eugène Delacroix *La Liberté guidant le peuple* (*Libertatea conducând poporul*). Utilizarea limbii franceze în cazul descrierii Statuii Libertăţii nu este întâmplătoare. Or, însăşi sculptura este darul statului francez cetăţenilor americani, iar autorii operei sunt sculptorul alsacian, originar din Colmar, Frédéric Auguste Bartholdi şi inginerul Gustave Eiffel, viitorul autor al turnului parizian ce-i poată astăzi numele. Doar piedestalul de granit al sculpturii a fost proiectat de un american – arhitectul Richard Morris Hunt. Importantă este şi amplasarea statuii în rada portului New York. Or, această denumire de New York, cunoscută astăzi de orice şcolar de pe glob, apare doar în anul 1664 (!), an în care, după cucerirea coloniei olandeze Noul Amsterdam de către englezi, comandantul escadrei britanice, colonelul Nichols, rebotează oraşul în „Noul York". De remarcat şi faptul că actualul centru al New Yorkului, insula Manhattan (a cărei denumire provine de la aborigenul *Manna hatta*!) a fost cumpărată, în anul 1626, de la indienii localnici doar pentru câteva cuţite şi plăpumi în valoare de 60 de guldeni olandezi (circa 24 de dolari) de către un oarecare Peter Minuit, numit acolo guvernator de către *Compania olandeză a Indiilor orientale*. Curios lucru, dar numele acestui Minuit (rom.: Miez de Noapte) coincide cu ora pe care o aşteaptă Casaubon, aflat la periscopul modelului submarinului, – oră, când trebuie să fie revelat misterul dispariţiei lui Belbo.

O altă deplasare „paralelă" a misterului anului 1664 găsim în deja amintita istorie a misterelor de la Rennes-le-Château. Este vorba de faptul istoric real al trimiterii în anul 1664 din Germania în localitatea Rennes-le-Bain, aflată în apropierea imediată a sătucului Rennes-le-Château, a unei echipe de mineri[60], care, în mare secret, luând toate măsurile de precauţie, fac săpături, căutând să descopere „misterul absolut". Că era vorba aici de Potirul Graalului, de corpul mumificat al lui Hristos, de aurul templierilor, de moştenirea regelui Dagobert sau de altceva, astăzi nu se ştie. Cronicile timpului, consemnând faptul săpăturilor, nu ne spun nimic în ceea ce priveşte obiectul căutării. Dar faptul „deranjării" împrejurimilor localităţii Rennes-le-Château din Pirinei, în anul 1664, de „cercetările arheologice" ale minerilor germani este un fapt stabilit cu exactitate.

Întorcându-ne la creaţia lui Nicolas Poussin, care, prin tabloul său *Păstorii din Arcadia*, a fost şi el implicat în misterul de la Rennes-le-Château, observăm că, în anul 1664, el finalizează faimosul ciclu *Anotimpuri* (4 picturi: *Iarna*, *Primăvara*, *Vara* şi *Toamna*, care, luate împreună, formează un *Rond*) cunoscut şi sub denumirea de *La ronde des saisons* (rom.: *Cercul anotimpurilor*). Aceste „anotimpuri" – în totalitatea lor – întregesc „anul" şi sunt o continuare a vechii teme a „timpului", abordate de Poussin încă în binecunoscutul său tablou *Dansul Orelor*[61] (fr.: *La Danse des Heures*, Colecţia Wallace, 1633–1634). Ideile de cerc, de rond, de dans circular, de ciclu, sunt motivul care leagă aceste pânze ale clasicului francez de ciclurile zodiacale sau de ciclurile eonilor, atât de populare în tratatele hermetice şi cabalistice sau în „teatrele memoriei" renascentiste. Cicluri ale decanilor (1 decan = 1/3 din durata semnului zodiacal) găsim şi în renaşterea italiană, în frescele cu subiect alegoric şi astrologic din Palazzo Schifanoia de la Ferrara, – fresce – , tematica şi simbolismul cărora au fost studiate cu lux de amănunte de către Aby Warburg, eponimul actualului *Institut Warburg* din Londra[62] şi întemeietorul *metodei iconologice* de cercetare în istoria artei.

---

[59] În roman expresia este dată în limba franceză.

[60] Acest episod cu trimiterea minerilor germani în anul 1664 în împrejurimile localităţii Rennes-le-Château a fost relatat de Michael Baigent, Richard Leigh şi Henry Lincoln în capitolul 15 al celebrei lor cărţi *The Holy Blood and the Holy Grail*, London, 1982. Apud.: Майкл Бейджент, Ричард Ли, Генри Линкольн, *Святая Кровь и Святой Грааль*, Москва, ed. *Эксмо*, 2006, p. 414.

[61] Altă denumire a acestui tablou este *Dansul vieţii umane* (*La danse de la vie humaine*).

[62] Institutul Warburg a fost înfiinţat iniţial la Hamburg, în Germania, având la bază biblioteca de circa 80 000 de volume a lui Aby Warburg (1866–1929), eminent cercetător al artei Renaşterii şi descendent al unei bogate şi influente familii evreieşti. În anul 1933, odată cu venirea nazismului, Institutul Warburg a fost transferat la Londra, unde în 1944 a fost încorporat Universităţii din Londra. Cf. Fritz Saxl, *The history of Warburg's library*, în Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An intellectual biography,* London, The Warburg Institute, 1970, p. 325–326. La acest institut a activat ulterior şi deja amintita în acest studiu, Frances A. Yates.

Pentru exegeza operei lui Poussin, anul 1664 (penultimul an din viața pictorului!) este important și prin faptul începutului polemicii antibaroce în Italia, țară unde pictorul francez a trăit mai mult de jumătate din viață. În acest an, istoricul și teoreticianul italian Gian Pietro Bellori, într-un discurs rostit la Academia di San Luca, trece de partea „clasicistului" Poussin în celebra polemică cu „rubensiștii" barocizanți. Bellori îi învinuiește pe maeștrii barocului și chiar „stilul baroc" în întregime de „delir în construcția unghiurilor, a volumelor frânte și a liniilor răsucite"[63]. De fapt, această dată cronologică constituie pentru Italia începutul erei raționalismului și logicii (inspirate de clasicismul francez), contrapuse misticismului, iezuitismului și iraționalismului baroce. Dar pentru Umberto Eco ideea *ciclului anotimpurilor* lui Poussin din 1664, asemenea ideii *ciclurilor universale* ale lui Giambatista Vico, ideii *ciclurilor de eoni* a tratatelor gnostice, *ideii ciclurilor de vârste* din mitologiile antice sau ideii *teatrului circular al memoriei* propus de Giulio Camillo, are un singur scop: introducerea cititorului în „adevăratul" *ciclu* al oscilațiilor *Pendulului*. Acest ciclu se dovedește a fi *ciclul cunoștintelor* umane acumulate pe parcursul istoriei și materializate într-o formă palpabilă în *enciclopedii*, Marii Enciclopedii Franceze a Secolului Luminilor revenindu-i pionieratul. Or, radicalul *ciclu* (provenit din grecescul *kyklos – cerc*, *rond*, *ciclu*) îl găsim chiar în cuvântul „Enciclopedie", cuvânt care s-ar traduce mot-à-mot din greaca veche ca „educație în cerc" sau „educație în rond". Este simptomatic și faptul că numele complet al unuia din cei doi redactori ai Marii Enciclopedii Franceze este Jean Le Rond d'Alembert (1717–1783). Or, anume acest Jean Le Rond (coredactor pentru științele exacte al lui Denis Diderot), cunoscut mai mult sub numele-i prescurtat de d'Alembert, face prima trecere în revistă, primul rond, al tuturor cunoștințelor bazate pe rațiune ale acelei epoci. Ciclul oscilațiilor *Pendulului lui Foucault* este tot „un rond", „o trecere în revistă" a mesajelor cifrate, o „enciclopedie" a trimiterilor „textuale" și „metatextuale", o „cinegetică a codurilor flotante". *Arta memoriei* (lat.: *Ars memorative*), cu celebrele-i *loci* și *images*[64], așa precum o știm din tratatele lui Cicero[65], Quintilian[66] sau din tratatul anonim *Ad Herennium* (*Către Herenius*) cu celebrele-i „teatre ale memoriei" à la Giulio Camillo sau à la Giordano Bruno, ce joacă rolul mașinii de produs amintiri, mașinii care, prin intervenția *Planului* – acestui „Deus ex machina", inventat de eroii romanului, – creează adevărata „enciclopedie parodică a conspirației". Rezultatul, evident, este derizoriu pentru toți Casaubonii secolului XX: *Monsieur, vous-êtes fou!* (rom.: *Domnule, sunteți nebun!*)[67] – îi spune personajului principal doctorul Wagner. Într-o atare situație singura consolare ce i-ar putea rămâne lui Casaubon ține de apariția diverselor soiuri de Wagneri cam peste tot, pe unde se nasc pretinșii *Doctori Faust*.

Drept exemple de interpretări infinite, interpretări, unde *coincidența contrariilor triumfă*, iar *principiul identității* se prăbușește îi servesc lui Eco ipotezele unor cărturari englezi care neagă paternitatea operei shakespeariene, atribuind-o filosofului Francis Bacon (1561–1626). Unul din cele mai reușite fragmente din textul *Pendulului*, capitolul 73 al romanului, intitulat *Ciudatul cabinet al doctorului Dee*, conține gândurile lui Belbo despre *Marea Istorie*. Această *Mare Istorie* nu este nimic altceva decât istorisirea marilor confuzii a interpretărilor infinite și a suspiciunilor exacerbate. Chiar în denumirea capitolului observăm confuzia=fuzionare între titlul celebrului film horror antebelic *Cabinetul doctorului Caligari*[68] și titlul nu mai puțin celebrului eseu al lui Robert Louis Stevenson *Ciudatul* (în trad. rom.: *Straniul*) *caz al doctorului Jekyll și al domnului Hyde*[69]. Respectiva confuzie = fuzionare nu este intâmplătoare, întrucât atât în scenariul pentru *Caligari*, cât și în *Ciudatul caz...* al lui Stevenson, au loc substituirile unor personaje prin altele (doctorul Jekyll se transformă în criminalul Hyde, Caligari se transformă în directorul clinicii da psihiatrie, iar ucigașul Cesare este înlocuit de propria-i sculptură de ceară...). De fiecare dată când cititorul sau spectatorul crede că a descoperit secretul (a găsit criminalul etc.), acesta se dovedește a fi înlocuit de un alt secret. Apare o mișcare progresivă de la un secret sau mister la altul, o mișcare care ar trebui să presupună un secret sau un mister final. Or acest secret final nu poate exista. Secretul final al inițierii hermetice este acela că *totul este secret*. Secretul hermetic trebuie să fie un *secret vid* (Umberto Eco). Dacă ar fi să ne întoarcem la capitolul 73 al romanului, am observa această *translare* a misterului paternității scrierilor de la un

---

[63] Rosario Assunto, *Universul ca spectacol*, București, Ed. Meridiane, 1983, p. 37.

[64] Referitor la rolul *mnemonic* al acestor *loci* și *images* vezi: Cicero, *De oratore*, Lib. II, cap. LXXXVI, 351–354.

[65] Este vorba de deja amintitul tratat *De oratore libri tres* (*Trei cărți despre orator*) – tratat, alcătuit în anul 55 înainte de Hristos și dedicat lui Quintus, fratele lui Cicero.

[66] Vezi: Quintilian, *Arta oratorică* (în 3 vol.), București, ed. Minerva, 1974.

[67] Umberto Eco, *Pendulul lui Foucault*, vol. 2, p. 284.

[68] Film mut, turnat în anul 1920 de regizorul Robert Wiene, scenariul aparținând lui Carl Mayer și Hans Janowitz.

[69] Vezi: Robert L. Stevenson, *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*, London, ed. Longmans, Green & Co., 1886.

protagonist la altul, fără a vedea sfârşitul şirului... Astfel, afaceristul-alchimist Kelley scrie pentru Shakespeare, Shakespeare scrie pentru Bacon, Bacon scrie pentru Johann Valentin Andreae, Johann Valentin Andreae scrie pentru Cervantes, iar Soapes scrie pentru James Joyce. Fiecare din aceste persoane se dovedeşte a fi un altcineva, ceea ce duce la pierderea totală a identităţilor şi la estomparea contururilor lor. Însuşi doctorul Dee, la instigarea căruia Kelley s-a apucat să scrie pentru Shakespeare, înainte de moarte, rosteşte cuvintele altora: „Qualis Artifex Pereo!" („Ce artist piere!" – ultimele cuvinte ale împăratului Nero) şi „Lumină, mai multă Lumină!" (germ.: „Licht, Mehr Licht!" – doleanţa muribundului Goethe).

Toată această fantasmagorică pierdere a identităţilor unor personalităţi cunoscute ale secolului al XVII-lea englez (cu unele incursiuni şi în secolul al XIX-lea al lui Dumas-tatăl şi în secolul al XX-lea al lui James Joyce) nu este însă rodul fanteziei lui Eco, ci se întemeiază pe o tradiţie semiştiinţifică/semiocultă, existentă până în ziua de azi.

Astronomul şi matematicianul elisabetan John Dee (1527–1608) într-adevăr l-a cunoscut pe aventurierul Edward Kelley în jurul anului 1570, cu ocazia prezentării de către acesta din urmă a unui manuscris alchimic scris în limba galeză (a Ţării Galilor – Wells-ul actual). Legenda spune că, în anul 1579, Dee şi Kelley au transformat prin „transmutaţie" o livră (354,6 g) de plumb într-o livră de aur. În anul 1583, Dee şi Kelley pleacă cu aristocratul polonez Albert Alasco[70] la Cracovia. Dar peste un anumit timp, Alasco, fiind decepţionat de nereuşitele din activitatea englezilor, îi alungă pe ambii din Polonia. Alchimiştii nerealizaţi sunt nevoiţi să-şi caute azil la Praga, pe atunci guvernată de împăratul Sfântului Imperiu Roman de Naţiune Germană, Rudolf al II-lea. Praga rudolfină era nu numai una din capitalele manierismului european (a se vedea în această privinţă cartea lui Gustav René Hocke: *Lumea ca labirint*, ed. *Meridiane,* Bucureşti, 1973), ci şi capitala absolută a alchimiei europene, patria „Golem"-ului rabinic, descris peste câteva sute de ani de romancierul austriac Gustav Meyrink[71]. La un moment dat, la Praga, lucrau peste 200 de alchimişti, care ocupau o stradă întreagă, cunoscută sub denumirea *străduţa de aur*. La această *străduţă* face aluzie Umberto Eco la p. 55 (vol. II) a romanului său, când aminteşte de „străduţa fabricanţilor de aur din oraşul de aur". Cu toate acestea, nici Kelley şi nici Dee nu zăbovesc pentru mult timp la Praga. Edward Kelley, fiind învinuit de necromanţie, este nevoit să fugă, iar doctorul Dee îl însoţeşte. Praga cu străduţa-i *de aur* şi cu misterele „Golem"-ului rămâne doar în amintirea lor. Aici mai trebuie să spunem că acest capitol al romanului abundă de aluzii la mitul Golemului. Afinităţile de ordin cabalistic, exprimate în raporturile dintre creator şi opera sa, *însufleţită la propriu* printr-o combinaţie secretă de litere ce formează numele adevărat al lui Dumnezeu[72], constituie un laitmotiv al romanului. Despre legătură strânsă între însufleţirea Golemului şi practicile alchimice există o întreagă literatură. La mitul Golemului praghez fac aluzii indirecte şi sculptura de ceară a ucigaşului Cesare din filmul *Caligari*, şi transformarea neaşteptată şi tragică a doctorului Jekyll în criminalul Hyde, – caz clasic de auto-golemizare a creatorului. La mitul Golemului face trimitere şi citatul din poemul *Tărâmul pustiirii*[73] de Thomas Stearns Eliot, prezent în acelaşi capitol: „I will show you fear in a handful of dust..." (rom.: „Îţi arăta-voi frica într-un pumn de praf. ..."). Or, după cum se ştie, fiind făcut din pământ (pulbere = praf), odată cu ştergerea primei litere a numelui său, înfricoşătorul Golem se retransformă într-un morman de ţărână (praf). În anul următor doctorul Dee şi aventurierul Kelley găsesc azil la contele Rosenberg al Boemiei. Ei sunt cazaţi în castelul lui şi capătă dreptul de a locui acolo atâta timp, cât vor dori. Aici are loc şi ruptura dintre cei doi alchimişti nerealizaţi. Într-o bună zi a anului 1587, Kelley îi spune lui Dee că arhanghelul Uriel le-a poruncit ambilor să *trăiască în comun* cu soţiile lor. Somaţia aceasta i se păru scandaloasă bătrânului Dee, ale cărui moravuri nu erau nici pe departe similare moravurilor depravatului Kelley. Compromis şi deziluzionat, Dee se întoarce în Anglia în 1589. Regina Elisabeta i-a dat voie să-şi

---

[70] Despre principele polonez Albert Alasco se ştie că a vizitat Universitatea din Oxford, însoţit de poetul Philip Sidney, unde a asistat la prelegerile lui Giordano Bruno, care se afla pe atunci tot în Anglia. Se pare însă că Bruno a fost discreditat în ochii lui Alasco de către corpul didactic de la Oxford. Vezi: Frances A.Yates, *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition* (rom.: *Giordano Bruno şi tradiţia hermetică*), University of Chicago Press, 1964.

[71] Romanul *Golem* a fost tradus şi în limba română. Vezi: Gustav Meyrink, *Golem*, Bucureşti, Ed. Cartea Românească, 1989.

[72] Este vorba de numele tainic al lui Dumnezeu *EMET(H)*, înscris pe fruntea creaturii şi de pergamentul introdus în gura ei ce conţinea celebrul *Tetragrammaton*: *YHWH*.

[73] Aluzii la *Tărâmul pustiirii* (1922) a lui T. S. Eliot (1888–1965) sunt mai multe pe parcursul acestui capitol. Ele sunt motivate de faptul că poemul clasicului anglo-american conţine în subtext mitul Graalului (mit esenţial pentru *Pendulul lui Foucault*), legenda îmbătrânirii Sibilei din Cumae (a se vedea „madame Sosostris ... răcită cobză"!), – care a căpătat nemurirea, dar nu şi tinereţea, – şi aluzii directe la *Creanga de aur* a lui James George Frazer cu celebrul ritual al *homicidului de la lacul Nemi*. Un rol important atât la Eliot, cât şi la Eco îl joacă *cărţile Tarot*, printre care sunt pomenite în poem „Roata" (= ciclul, rondul), „cele 3 toiege" (= şerpi, dacă ne amintim de istoria lui Moise la curtea faraonului) şi „spânzuratul" (o alegorie a *Pendulului*).

continue studiile alchimice, dar propria casă şi bibliotecă a bătrânului vizionar au fost arse de mulţimea întărâtată, – mulţime – care-l considera pe Dee *aliat* al Diavolului. Pe timpul regelui Iacob I Steward, succesor al Elisabetei pe tronul Angliei, Dee nu se mai bucură de favorurile monarhice. El moare în sărăcie şi uitare tocmai în anul 1608, la vârsta de 81 de ani. Din prezicerile bătrânului alchimist a rămas în istorie predicţia corectă cu privire la distrugerea de furtună a flotei spaniole (a „Invincibilei Armada") a lui Filip al II-lea. Opera sa imensă cuprindea 49 de tratate, dintre care cel mai celebru era tratatul dedicat împăratului Maximilian al II-lea şi intitulat *Monas Hyerogliphica* (rom.: *Monada hieroglifică*[74]), – tratat – scris în limba latină şi tipărit întâi la Anvers în 1564, şi ulterior, la Frankfurt, în 1591. În anii săi de glorie, Dee, nu o singură dată, explică conţinutul acestui tratat reginei Elisabeta. Fiul lui John Dee, medicul Arthur Dee, va fi trimis, în anul 1621, cu o misiune secretă tocmai la Moscova, unde va deveni, cu timpul, medic al ţarului Mihail Fiodorovici. El se va întoarce în Anglia abia în 1634, după căderea în dizgraţie la curtea rusă. O aluzie la această călătorie în Rusia a unui descendent al familiei Dee introduce şi Eco în acel pasaj al capitolului 73, unde scrie:

(...) Ieşirăm, „peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcţia estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei[75] *".*

– Să mergem la Moscova, i-am spus.

– Nu, răspunse el, ne intoarcem la Londra.

– La Moscova, la Moscova[76]*, şopteam eu (Dee=Belbo) innebunit. Ştiai prea bine, Kelley, că n-aveai să te duci niciodată acolo. Te aştepta Turnul*[77]*...*

Într-adevăr, soarta îi hărăzi lui Edward Kelley o celulă într-un turn-închisoare din Europa continentală. Încercând să fugă din acest turn (cu ajutorul unei funii împletite din propriile-i albituri) aventurierul englez se prăbuşi mortal. Majoritatea citatelor englezeşti exprimate de Kelley pe parcursul acestui capitol sunt preluate din sonetele lui Shakespeare. Tot aici găsim şi aluzii directe la *Hamletul* shakespearian: episodul cu Jim Cânepă întors din Statul Virginia (unde împreună cu Walter Raleigh[78] (1552–1618) au întemeiat prima colonie anglo-americană), care îşi *descoperă tatăl ucis de către fratele incestuos*, *Măselăriţă.* La Shakespeare se referă şi deseori amintita în acest capitol *Dark Lady* (rom.: *Doamna Brună* sau, în unele traduceri, *Doamna Neagră*), căreia, nu o singură dată, i se adresează Kelley. Din istoria literaturii engleze, ştim că o parte din sonetele lui Shakespeare (de la al 127-lea la al 154-lea) au fost dedicate acestei *Dark Lady*. Nicăieri această „iubită" a lui Shakespeare nu este numită de poet cu adevăratu-i nume. În literatura de specialitate, ea a rămas ca *The Dark Lady of the Sonnets*. Cercetătorii creaţiei shakespeariene au lansat zeci de ipoteze de identificare a ei. Au fost propuse sute de candidaturi. Cele mai plauzibile par a fi cele ale Elisabetei Vernon şi doamnei Mary Fitton. Însă nu este exclus ca Shakespeare să o fi avut aici în vedere şi pe hangiţa Miss Duvenant din Oxford. Dar nu numai la această *Dark Lady* shakespeariană se referă Eco. În spatele acestei *Doamne Negre* (sau *Doamne Brune*) se ascunde o întreagă tradiţie ocultă occidentală legată de cultul Maicii Domnului şi al Mariei Magdalena. Despre „Fecioara neagră" a druizilor aminteşte aici explicit însuşi Umberto Eco. Mai complicată este depistarea aluziei la „Madona neagră" a vechilor biserici romanice din Europa. Tradiţia ocultă, repudiată de biserica oficială (atât catolică, cât şi anglicană), o identifică pe această „Madonă neagră" cu Maria Magdalena, refugiată din Palestina în Galia prin portul Massalia (actuala Marsilie). Această Marie este purtătoarea tainei Sfântului Graal (San-Graal sau Sang Réal = Sang Royal; în trad.: Sânge împărătesc). Se ştie că femeile din ramura israelită a lui Dan, din care făcea parte Magdalena, proveneau din mirenii nazoreeni. Maria Magdalena era numită „soră superioară" a acestei frăţii nazoreene şi, asemenea nazoreenilor şi preoteselor zeiţei Isis, avea dreptul să poarte straie negre. Cultul „Madonei negre", conform scrierilor ocultiste, apare încă în primul secol al erei creştine,

[74] Vezi: John Dee, *Monada hieroglifică. Explicată în mod matematic, magic, cabalistic şi anagogic*, Bucureşti, Ed. Herald, 2009.

[75] Cu fraza *„Peste Atlantic un nucleu de minimă presiune avansa în direcţia estică în întâmpinarea unui maxim situat deasupra Rusiei..."* începe celebrul roman al lui Robert Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* (rom.: *Omul fără însuşiri*).

[76] Exclamaţia « *La Moscova, la Moscova!* » pare a fi preluată din piesa *Trei surori* (1901) a lui Anton Pavlovici Cehov.

[77] Aici este o aluzie nu numai la viitoarea închisoare unde va fi întemniţat aventurierul Kelley, dar şi la respectiva carte Tarot.

[78] Walter Raleigh (1552–1618), poet elisabetan minor, neglijat de critica literară, dar amintit de istorici datorită faptului că a întemeiat colonia Virginia din America şi pentru că a fost primul importator al cartofilor şi al tutunului in Anglia. Cu toate aceste merite Raleigh n-a îndreptăţit aşteptările monarhului Jacob I Steward şi, în baza unei sentinţe judecătoreşti încă din 1603 (!), a fost executat în 1618.

undeva după anul 44 şi se referă nu la Maica Domnului, ci la Maria Magdalena. În mulţimea de imagini ale „Madonei negre" (în engleză, de asemenea, „Dark Lady") ajunse până în zilele noastre care, trebuie să spunem, nu au nici un fel de trăsături „negroide", una din cele mai celebre este statuia „Madonei" expuse în muzeul Vervier de lângă oraşul Liège (Belgia). Aici este vorba de o sculptură absolut neagră cu chipul unei figuri feminine ce ţine în mâna dreaptă un sceptru de aur şi care este încununată de nimbul înstelat al coroanei Sofiei – simbol al *Înţelepciunii Divine*[79]. O coroană similară (ca simbol al demnităţii regale!) o poartă şi Pruncul din braţele ei. Imaginea Pruncului nu este întâmplătoare, întrucât, conform tradiţiei ocultiste, de la Maria Magdalena porneşte „linia genealogică" a „urmaşilor" lui Hristos – împăraţi şi mari preoţi ai lumii, – care devin, ulterior, regi ai francilor şi care, prin Clovis, încheie jurământul de veşnică alianţă cu biserica papală. Urmaşii lui Clovis la tronul Franţei sunt regii din dinastia merovingiană. Ei sunt considerati de ocultişti drept descendenţi direcţi ai lui Hristos (!) şi drept unicii purtători ai tainei Graalului, transmis prin Maria Magdalena. Atingerea lor zice-se că vindecă în mod miraculos pe cei bolnavi de scrofule[80]. Dar alianţa = jurământ dintre papalitate şi regii Franţei a fost încălcată de biserica occidentului odată cu asasinarea ultimului monarh merovingian, Dagobert al II-lea (nume pomenit şi în misterul de la Rennes-le-Château). Odată cu căderea „regilor leneşi" şi cu înscăunarea dinastiei carolingiene (Carol Martel, care i-a învins pe mauri la Poitiers, Pepin cel Scurt şi Carol cel Mare) biserica Occidentului, conform ocultiştilor, intră într-o luptă deschisă cu urmaşii direcţi ai lui Hristos şi încearcă pe toate căile să discrediteze memoria Mariei Magdalena, înlocuind numele ei prin numele Mariei, mama lui Hristos. În special acest lucru se referă la bisericile dedicate Mariei şi cunoscute în Franţa sub numele de Notre-Dame, care, initial, după părerea ocultiştilor, nu erau dedicate Maicii Domnului, ci Mariei Magdalena. Ramura lui Iisus însă nu s-a stins. Regele Dagobert al II-lea a avut urmaşi care au supravieţuit în taină persecuţiilor carolingiene. Acest secret este, însă, cunoscut doar de adevăraţii iniţiaţi. Celebrul cruciat, primul rege al Ierusalimului, Godefroy de Bouillon, este, conform acestei tradiţii esoterice, descendentul direct al lui Hristos, prin filiera merovingiană. Cunoscători şi purtători ai misterului Graalului sunt templierii, al căror ordin este format în incinta Templului din Ierusalim, în Ţara Sfântă. Distrugerea Ordinului Templier de către regele Franţei Filip cel Frumos şi de către papalitate, la începutul secolului al XIV-lea, este privită de această tradiţie ocultistă drept o continuare a luptei impostorilor contra adevăratei viţe nobile, provenite de la însuşi Hristos. Blestemul adresat de Marele Magistru al Templierilor Jacques de Molay regelui Franţei se va solda, peste câteva secole, cu decapitarea altui impostor la tronul Franţei – a Burbonului Ludovic al XVI-lea – în timpul Revoluţiei Franceze.

Să ne întoarcem acum la ideea iniţială a acestui capitol: ideea identificării lui Shakespeare cu Bacon şi a lui Bacon cu Johann Valentin Andreae, idee ce a generat o întreagă tradiţie ocultistă legată de *misterele rozacruciene*. În ceea ce-i priveşte pe Bacon (1561–1626) şi Shakespeare (1564–1616), aici se invocă o sumedenie de argumente. În primul rând, se face apel la similitudinea trăsăturilor imaginii lui Shakespeare (din portretul lui tipărit în primele patru ediţii *in-folio* a pieselor şi gravat de Martin Droeshout) cu imaginea lui Francis Bacon, tipărită în ediţia din 1640 a tratatului *De Augmentis Scientiarium.* Deosebirile ce există între aceste două imagini ţin de elemente secundare, cum ar fi prezenţa sau absenţa pălăriei, forma bărbii şi a mustăţilor, a gulerului ş. a. Aceste deosebiri nu afectează deloc similitudinea trăsăturilor celor portretizaţi. În al doilea rând, se face apel la aşa-zisul „cifru secret" descoperit de doctorul Spakeman, cifru datorită căruia versurile lui Ben Jonson (1572–1637) din poezia lui adresată cititorului – poezie, ce acompaniază gravurile cu chipul lui Shakespeare – pot fi citite în felul următor: „This figure, that though here seest put F. Baco for gentle Shakespeare" (rom: „Figura, pe care o vezi aici (este) F. Bacon reprezentat ca Shakespeare"). În al treilea rând, se face trimitere la un acrostih din piesa *Furtuna*[81] a lui Shakespeare, unde apare numele cifrat al lui Bacon:

---

[79] În acelaşi capitol, Umberto Eco compară pe misterioasa *Dark Lady* cu *Sofia Eternă*, „cu faţa ei ridată de capră bătrână...". Ea este însoţitoarea lui Simon Magul, primul mare ocultist şi întemeietor al gnosticismului (vezi: p. 62, vol. II).

[80] Un studiu substanţial al caracterului tămăduitor şi miraculos atribuit puterii regale în Franţa şi Anglia medievale a fost realizat *cu brio* de ilustrul istoric francez, unul din întemeietorii *Şcolii Analelor*, Marc Bloch. Acest studiu a apărut şi în traducere românească la Editura *Polirom* în 1997 sub genericul *Regii taumaturgi.* Primul capitol al acestui studiu este dedicat „Atingerii scrofulelor". O aluzie ironică la acest ritual de factură magico-taumaturgică face şi Umberto Eco la sfârşitul capitolului 37 al primului volum al *Pendulului,* când scrie: *„Hai să te atingă patronul* (este vorba de *editorul Garamond* – (*n.n., C. C.*)), *atingerea lui vindecă de scrofuloză..."* (vezi: vol. I, p. 274).

[81] Să nu uităm că piesa *Furtuna,* scrisă în 1611 şi tipărită abia în 1623, a fost montată în mai 1613 cu prilejul celebrării căsătoriei Elisabetei, fiica regelui Angliei Iacob I, cu Friedrich al V-lea – prinţul-elector al Palatinatului de Rhin. Despre această căsătorie şi începuturile confuziei rozacruciene a scris cu lux de amănunte Frances A. Yates.

Begin to tell me what, am but stopt
And left me to bootelesse inquisition,
Concluding, stay: not yet [82].

Alte argumente în favoarea acestor identificări sunt de ordin istoric şi educaţional. Astfel, se pune problema cunoştinţelor destul de vaste (inclusiv, cunoaşterea limbilor clasice, a limbii italiene, franceze, spaniole, daneze, a mitologiei şi a tratatelor antice de istorie etc.) prezente în dramaturgia lui Shakespeare şi posibilităţile destul de modeste, oferite de şcoala de la Stratford de pe Avon, pe care dramaturgul a absolvit-o. Se ia în dezbatere şi absenţa absolută a manuscriselor pieselor şi sonetelor lui Shakespeare, accentuându-se faptul că în toate autografele conservate poetul englez semna „Shakspere", pe când în ediţiile *in-folio* şi *in-quarto* postume ale pieselor sale apare transliteraţia integrală: „Shakespeare". Se mai aminteşte şi faptul că fiica dramaturgului, Judith, era aproape analfabetă şi, la 27 de ani, abia dacă izbutea să se iscălească. Ar fi putut oare un om erudit, de talia lui Shakespeare, cu o cultură atât de vastă, să o nedreptăţească prin ignoranţă pe propria lui fiică? Sigur, toate aceste întrebări îşi găsesc răspunsurile motivate în mentalitatea şi în condiţiile de trai ale acelor vremuri. Ediţiile serioase ale operei shakespeariene resping „teza baconiană" (a se vedea prefaţa ediţiei Collins a operei dramaturgului, publicată în 1951[83]), dar adepţii ocultismului, ai hermetismului şi ai noilor doctrine rosacruciene sunt de cu totul altă părere. Ei consideră că toate momentele problematice, generate de incongruenţa existentă între opera şi biografia lui Shakespeare, ar fi evitate dacă l-am considera pe fiul mănuşarului de la Avon drept „un om de paie", un fel de „mască", în spatele căreia s-ar afla celebrul filosof, om politic şi iluminist englez, întemeietorul filosofiei ştiinţelor experimentale, autorul *Noului Organon* şi al *Noii Atlantide*, Francis Bacon, viconte de Saint-Alban (1561–1626), fiul păstrătorului ştampilei regale Nicolas Bacon. Mai mult decât atât, ei consideră că Francis Bacon n-a murit în 1626, ci şi-a organizat nişte false funeralii, plecând în realitate în Germania pentru a-şi dedica viaţa slujirii cauzei nobile a Frăţiei secrete a Rozacrucii. Se presupune că lordul Bacon a lăsat prin testament să fie înmormântat într-un loc necunoscut, iar că raporturile sale cu Shakespeare erau cunoscute unui cerc limitat de persoane. În sprijinul ultimei ipoteze se invocă pagina a 33-a (echivalentul numeric al numelui lui Bacon!) a ediţiei din 1609 a cărţii lui Robert Cawdrey (cca 1538 – după 1604) *A Treasurie or Store-House of Similes* (rom.: *Comoara sau trezoreria comparaţiilor*)[84], unde găsim următorul citat: „Probabil, oamenii vor râde de sărmanul care, dându-i-se o îmbrăcăminte fastuoasă pentru a-l juca pe un om respectabil, încearcă să-şi păstreze straiele după spectacol şi se laudă cu ele"[85].

Manifestele rozacrucienilor de la începutul secolului al XVII-lea i se atribuie lui Bacon şi i se retrag lui Johann Valentin Andreae – pastor luteran destul de cunoscut la acea epocă – care susţinea că unul din aceste manifeste, aşa-numita *Nuntă chimică a lui Christian Rosencreutz*[86], a fost scris de el şi publicat la Strasbourg în 1616. Argumentele denigratorilor lui Andreae ţin de faptul că manifestul *Nunta chimică...*, conform textului conţinut în el, indică realizarea manuscrisului cu 12 ani înainte de prima lui publicare în anul 1616. Or în acea perioadă, Johann Valentin Andreae ar fi trebuit să aibă doar 16 ani – vârstă mult prea fragedă pentru întocmirea unor astfel de manifeste filosofico-vizionare. Se mai invocă aici şi unele afinităţi existente între alt manifest rozacrucian – *Fama Fraternitatis*[87], publicat pentru prima dată la Kassel, în 1614, – şi tratatul lui Francis Bacon *De Augmentis Scientiarum* (*Despre prosperarea ştiinţelor*)[88]. Ultimul

[82] Aici este vorba de cuvintele Mirandei de la începutul scenei a 2-a a actului I: *Ai început adeseori să-mi spui / Anume cine sunt, dar te-ai oprit / De fiecare dată, cu-ncheierea: / Nu încă, — să mă zbucium mă lăsai*.

[83] *The Complete Works of William Shakespeare*: *The Peter Alexander Text* (Collins Classics), London, 1951.

[84] Robert Cawdrey, *A Treasurie or Store-House of Similes, Both Pleasaunt, Delightfull and Profitable for All Estates of Men in Generall*, London, Scolar Press, 1974. Prima ediţia a acestei cărţi a apărut în anul 1600, an când autorul era încă în viaţă. Ediţia amintită aici este cea din anul 1609 – prima ediţie postumă a cărţii.

[85] Vezi capitolul *Bacon, Shakespeare şi rosacrucienii* în cartea Manly P. Hall, *An encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, Qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. Being an Interpretation of the Secret Teaching concealed within the Rituals, Allegories and Misteries of all Ages*, San Francisco, printed by H.C. Crocker Company, incorporated MCMXXVII (1927). Citat tradus româneşte după traducerea rusă a cărţii menţionate: Мэнли П. Холл, *Энциклопедическое изложение Масонской, Герметической, Каббалистической и Розенкрейцеровской Символической Философии. Интерпретация Секретных учений, скрытых за ритуалами, аллегориями и мистериями всех времен*, Новосибирск, ВО "Наука", 1992, p. 647.

[86] Johann Valentin Andreae, *Nunta chimică a lui Christian Rosencreutz. Fama Fraternitatis. Confessio Fraternitatis*, Bucureşti, ed. Herald, 2013.

[87] *Ibidem*.

[88] Deşi textul latin al acestui tratat vede lumina tiparului abia în anul 1623, conţinutul lui putea fi cunoscut autorului lucrării *Fama Fraternitatis* întrucât o variantă engleză mai scurtă a tratatului, cu denumirea de *Advancement of Learning*, a fost publicată încă în anul 1605. Cf.: http://www.britannica.com/biography/Francis-Bacon-Viscount-Saint-Alban-Baron-Verulam#ref358813

argument în favoarea atribuirii lui Bacon (în locul lui Johann Valentin Andreae) a calității de autor al manifestelor rozacruciene, ține de interpretarea unei gravuri din secolul al XVII-lea cu imaginea lui Andreae la bătrânețe, în ancadramentul căreia sunt prezente câteva desene, despre care se pretinde că ar face aluzie la Francis Bacon. Este vorba de „Cornul semilunii", prezent şi în blazonul familial al Baconilor, şi de literele OMDC (din partea dreaptă a imaginii) care, conform echivalentului lor numeric, dau cifra 33 – echivalentul numeric al numelui „Bacon". Însăşi imaginea bătrânului Andreae din această gravură este considerată (de unii ocultişti sau neo-rozacrucieni) drept imaginea secretă a lui Bacon la bătrânețe, cu mult după înmormântarea sa oficială din 1626.

În ceea ce priveşte substituirea prin Bacon=Andreae a celebrului romancier spaniol Miguel de Cervantes Saavedra (1547–1616), operată de Eco prin intermediul eroului său Belbo în acelaşi fragment al *Pendulului,* aici răspunsul ne este oferit într-un mod explicit chiar în epigraful capitolului 73, unde găsim următorul citat din J. Duchaussoy: „Un alt caz curios de criptologie a fost prezentat publicului în 1917, de unul dintre cei mai buni istoriografi ai lui Bacon, doctorul Alfred von Weber Ebenhoff din Viena. Bazându-se pe aceleaşi sisteme deja încercate pe operele lui Shakespeare, începu să le aplice la operele lui Cervantes... Continuând cercetarea, desoperi o răscolitoare probă materială: prima traducere engleză a lui „Don Quijote" făcută de Shelton poartă corecturi de mână facute de Bacon, de unde a tras concluzia (!) că această versiune engleză ar fi originalul romanului şi că *Cervantes ar fi publicat doar o versiune spaniolă a acestuia*"[89].

Confuziile de identitate nu sunt singurele operate de Eco în acest capitol. Un rol important îl joacă şi confuziile datorate jocurilor de limbaj, inclusiv cele care depăşesc spațiul de expresie al limbii italiene. O mostră de acest fel găsim la pagina 63 a volumului II al *Pendulului,* în episodul în care întemnițatul Kelley (care scria atât pentru Shakespeare cât şi pentru Bacon!) se identifică brusc cu alt întemnițat – cu celebrul Edmond Dantès din *Contele de Monte-Cristo* al lui Dumas-tatăl:

„ (...) *O să-ți spun cum să te răzbuni, mi-a şoptit Soapes, şi în ziua ceea s-a dat drept cine era: un abate bonapartist, înmormântat de secole în acea celulă secretă.*

– O să ieşi de aici? l-am întrebat.

– If ... începuse el să răspundă... Bătând cu lingura în perete... Contele de Monsalvat...".

Conjuncția engleză „If" (rom.: „Dacă") are aici o a doua semnificație: ea face aluzie directă la *Castelul If* (fr.: *Château d'If*), unde a fost întemnițat Dantès. Abatele bonapartist cu care se identifică în cazul dat Soapes este abatele Faria, iar contele de Monsalvat este o denumire eufemistică a contelui de Monte-Cristo (Mon=Monte=Munte; Salvat=Salvator= =Mântuitor=Hristos=Cristo).

O altă aluzie găsim în citatul din sonetul 111 al lui Shakespeare, prezent într-una din replicile eroilor acestui capitol. Este vorba de acel sonet unde este amintit „vopsitorul": „Vopsitorul nu-şi poate ascunde meseria (=mâinile)"[90]. Metafora „vopsitorului" este, de fapt, o încercare de a trasa o punte de legătură între Kelley=Shakespeare=Bacon=Andreae, pe de o parte, şi misteriosul conte de Saint-Germain, pe de altă parte. Or se ştie că Saint-Germain, stabilit la Paris, a încercat prin fratele mai mic al Doamnei de Pompadour, favorita regelui Ludovic al XV-lea, să-l intereseze pe monarhul francez de descoperirile lui din domeniul tehnologiei obținerii coloranților textili. Din însemnările Arhivei Naționale din Blois, citate de biograful lui Saint-Germain, istoricul Paul Chacornac (1884 – 1964)[91], se ştie că regele i-a dat crezare contelui şi l-a cazat atât pe el, cât şi pe artizanii nemți care-l asistau în lucru, la castelul Chambord (!), unde echipa lui Saint-Germain urma să obțină coloranții trebuincioşi coroanei. Introducerea a încă unei variabile (în persoana misteriosului Saint-Germain) în imensa ecuație a acestui capitol al *Pendulului* nu epuizează, însă, posibilitățile de metamorfozare ale personajelor. În penultimul alineat al acestui capitol îl regăsim pe întemnițatul Kelley (alias=Shakespeare=Bacon=Monte-Cristo=Saint-Germain) privind peste umărul lui Soapes. În ochii lui se citeşte moartea, iar Soapes îi propune o nouă identificare: „O să scriu eu pentru tine!" – îi spune el lui Kelley. Dar, textul însăilat de la mijloc de frază de acest Soapes, ce se dă drept Kelley, nu este nimic altceva decât începutul – tot la mijloc de frază(!) – a celebrului şi ilizibilului roman al lui James Joyce *Finnegan's Wake* (rom.: *Deşteptarea lui Finnegan*): „Rivverun, past Eve and Adam's..." (rom.: „Curs de râu, depăşit cel al Evei şi al lui Adam..."). Totul se întoarce la identitatea primordială a omenirii, la cursul râului („river") ce fuge („to run") şi la cuplul ancestral, din care provin toți ceilalți...

---

89 La aceste confuzii se adaugă şi surprinzătoarea apropiere între ziua morții lui Cervantes şi cea a lui Shakespeare: or, primul a murit pe data de 22 aprilie 1616, iar cel de al doilea – în următoarea zi, pe 23 aprilie.

90 În original: „To What it Works in Like the Dyer's Hand...".

91 Neavând la dispoziție originalul francez al cărții *Le comte de Saint-Germain* a lui Paul Chacornac (edition Chacornac frères, 1947) citez traducerea rusă a ediției respective: Поль Шакорнак, *Граф Сен-Жермен*, în *Святейшая Триནософия*, *Книга I*, Москва, Фонд „Дельфис", 1998, p. 32–34.

DOCUMENTE INEDITE DESPRE SCULPTORUL AL. CĂLINESCU

de MIHAI SORIN RĂDULESCU

Abstract
The Călinescu family – originating from Craiova – is a less known family of artists who lived in Bucharest during the XX^th^ century. The architect Grigore Călinescu (1859–1947) who studied at the École des Beaux-Arts in Paris, was one of the founding members of the Society of Romanian Architects. Among the numerous buildings he has projected – mainly hospitals and prisons – can be especially mentionned the psychiatrical hospitals in Bucharest (today the „Prof. dr. Alexandru Obregia" hospital) and Jassy (the Socola hospital). His sons Alexandru and Emil followed his passion for the arts. Alexandru Călinescu (1889–1978), professor at the Faculty for Architecture, was a remarkable sculptor, whereas his younger brother Emil Călinescu (1903–1981) became an interesting architect of the "Art Déco" style. Maybe the best known sculptures of Alexandru Călinescu are the effigies of King Ferdinand of Romania and Queen Mary, on the Triumphal Arch in Bucharest.
The article is a documentary contribution to the biography of Al.Călinescu: the author has found in the archives his birth certificate (18 May 1889, Râmnicu Vâlcea) and a Curriculum Vitae of him, made as a member of the Union of Plastic Artists of Romania (*1961).*

Key Words*: architect Grigore Călinescu, sculptor Alexandru Călinescu, École des Beaux-Arts of Paris, Triumphal Arch in Bucharest, "Ion Mincu" University for Architecture and Urban Planning in Bucharest.*

Numele „Al. Călinescu" se pretează la confuzii și omonimii. In prima jumătate a secolului XX nu era însă cazul: era purtat de acest ilustru sculptor, cu studii îndelungate la Şcoala de Arte Frumoase din Paris, ulterior profesor de modelaj la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu" din Bucureşti. Mai târziu s-au mai afirmat un alt sculptor cu nume asemănător – Alexandru Călinescu-Arghira – și un eminent critic literar și eseist de la Iași, Alexandru Călinescu, profesor universitar de istoria literaturii franceze, fost director al Bibliotecii Universitare „Mihai Eminescu" din capitala Moldovei. Pe acesta din urmă am avut chiar onoarea să-l am ca membru în comisia de susținere a doctoratului, la Paris, la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO, aprilie 1995).

Pe sculptorul Al.Călinescu, din păcate nu l-am cunoscut personal (eu fiind născut în 1966), deşi a încetat din viață – aproape nonagenar – în anul 1978[1]. Dintre verii săi primari[2] – care erau, la rândul lor, veri primari cu bunica mea maternă – am cunoscut pe Maria (zisă Tita) Alexeanu (născută Călinescu) – foarte apropiată sufletește de străbunica mea Zina Rădulescu (născută Mazilu)[3] și pe simpaticul colonel (din vechea armată) Ştefan Călinescu. Interesul pentru acest sculptor se justifică prin valoarea deosebită a lucrărilor sale – dintre care o mare parte pot fi admirate la Muzeul de Artă din Constanța, precum și – din punct de

[1] Vezi mai jos documentele nr.3 și nr.4.

[2] Despre această familie Călinescu, originară din Craiova, vezi Mihai Sorin Rădulescu, *Cu gândul la lumea de altădată*, Bucureşti, 2005, cap. *Sculptorul Alexandru Călinescu și familia sa*, p.165-166.

Idem, *Arhitectul Grigore Călinescu și contribuția sa la arhitectura spitalelor din România*, în *Studii de Istorie IV*, editori: Constantin Bușe, Ionel Cândea, Brăila, Muzeul Brăilei „Carol I", 2015, p.661-665.

[3] Mihai Sorin Rădulescu, *O familie de mazili din Oltenia*, în *Națiunea română, idealuri și realități istorice. Acad. Cornelia Bodea la 90 de ani*, vol. îngrijit de Alexandru Zub, Venera Achim, Nagy Pienaru, București, Editura Academiei Române, 2006, p. 423–424.

vedere subiectiv – printr-o legătură de rudenie prin alianță: învățătorul Ion Călinescu de la Bechet (jud. Dolj), fratele arhitectului Grigore Călinescu (tatăl sculptorului), a fost căsătorit cu Ana Mazilu, sora Zinei Mazilu căsătorită cu magistratul Mihail Rădulescu, străbunica mea pe linie feminină[4].

Documentele prezentate în cadrul de față constituie actul de naștere al sculptorului Al. Călinescu care se păstrează într-un registru de stare civilă de la Arhivele Naționale din Râmnicu Vâlcea, precum și piesele din dosarul său de membru al Uniunii Artiștilor Plastici din România[5]. Ele aduc o contribuție substanțială la cunoașterea biografiei și a operei sculptorului – despre care există o micromonografie, publicată în 1988 – la zece ani de la moartea sa – de către Adina Nanu și Florica Cruceru, dar care ar merita fără îndoială o cercetare mult mai amplă, pe măsura bogatei sale opere.

Potrivit actului său de naștere, viitorul artist s-a născut la 18 mai 1889, la Râmnicu Vâlcea. Lămurirea era necesară, căci un document din dosarul său de student la *Ecole des Beaux-Arts* din Paris menționa, ca an de naștere,1890[6]. Surprinzătoare este profesia indicată ca fiind a tatălui: „tâmplar", care se explică prin faptul că Grigore Călinescu urmase Şcoala de Arte și Meserii din Craiova[7], aceeași în care avea să fie mai târziu elev Constantin Brâncuși. Vârsta menționată – 30 de ani – coincide cu anul nașterii cunoscut al acestuia: 1859.

Din certificatul de naștere aflăm apoi că mama viitorului sculptor se numea „Alixandrina", în vârstă de 23 de ani, fiind fiica lui „Dumitru Ion". Numele tatălui s-a transformat în „Dumitrescu"[8]. Unul dintre cei doi martori a fost căpitanul Alexandru Avrămescu, în vârstă de 51 de ani, „proprietar". De menționat faptul că în plin centrul Râmnicului există astăzi o stradă numită „Emil Avrămescu". Acești Avrămești din Râmnicu Vâlcea proveneau dintr-o **altă** familie decât generalul Gheorghe Avramescu, comandantul Armatei a IV-a, din Al Doilea Război Mondial, care era născut la Botoșani și avea legături de familie cu Brăila.


UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

CARTE DE MEMBRU
Nr. 372.
Călinescu Alexandru
artist-sculptor
este membru ... al Uniunii
Artiștilor Plastici din R. P. R.
Data eliberării carnetului 1 Oct. 1955
PREȘEDINTE,
SECRETAR,
Semnătura posesorului,

Viitorul artist s-a născut la Râmnicu Vâlcea, într-o casă de pe strada Călărași. Numele acestei străzi nu mai există astăzi, din păcate, dar consultând lucrările memorialistice ale profesorului râmnicean Nicolae Angelescu, am constatat că se afla în centrul orașului.

4 Zina Rădulescu (născută Mazilu) a avut din căsătoria sa cu magistratul Mihail Rădulescu (1869 sau 1872–1922) o fiică, Dacia Sarmiza (1912–1996), avocată și apoi profesoară de științe naturale, căsătorită cu Gheorghe Marineanu (1908–1977), profesor de muzică și geografie. Fiica acestora, Gloria Gina Domnița (1937–2014), de profesie inginer geofizician, s-a căsătorit cu Florin A.Rădulescu (n. 1939), și el inginer geofizician și cercetător la Măgurele, având ca fiu pe Mihai Sorin (n. 1966), istoric și genealogist, profesor la Facultatea de Istorie a Universității București.

5 Cu acest prilej îmi îngădui să exprim mulțumirile mele dlui Petru Lucaci, președintele Uniunii Artiștilor Plastici din România, care a aprobat accesul meu la dosarul de membru UAP al sculptorului.

6 Mihai Sorin Rădulescu, *Cu gândul la lumea de altădată*, p. 173, 176, 178.

7 Idem, *Arhitectul Grigore Călinescu și contribuția sa la arhitectura spitalelor din România*, în *Studii de Istorie IV*, vol. îngrijit de Constantin Bușe și Ionel Cândea, Brăila, Ed. Istros, 2015, p. 666.

8 Adina Nanu, Florica Cruceru, *Sculptorul Al. Călinescu*, București, 1988, p. 8.

Coincidența – oare doar o coincidență ?! – face ca actul să fie semnat – ca și altele din respectivul registru – de către primarul urbei care purta același nume de familie: „Călinescu". Era vorba de „Scarlat Călinescu" care nu știu să fi fost rudă cu familia sculptorului. De altfel arhitectul Grigore Călinescu își schimbase numele de familie din „Popilian" în „Călinescu"[9].

Din însemnările ulterioare, trecute în registru pe aceeași foaie, aflăm date exacte și prețioase despre căsătoriile sculptorului: prima dată s-a însurat, la 3 octombrie 1930, în București, cu Margareta Constanța Caramăciucă, de care avea să divorțeze la 16 aprilie 1932. A doua oară, Al. Călinescu s-a recăsătorit, la 18 septembrie 1937, în București, cu Maria Ștefănescu. De remarcat faptul că artistul s-a căsătorit întâia oară la vârsta de 41 de ani.

A avut un fiu, Radu, devenit arhitect – ca și bunicul său patern –, al cărui nume l-am citit de multe ori pe genericul filmelor cu haiduci, la rubrica „scenografie". De exemplu cele două filme consacrate vieții romanțate a lui Iancu Jianu – ca și multe altele –, în care scenografia joacă un rol deosebit – și a fost chiar o izbândă artistică – își datorează în mare măsură parfumul de epocă, arhitectului Radu Călinescu.

Din 15 octombrie 1961 datează „*Curriculum Vitae*" al sculptorului Al. Călinescu, devenit membru al Uniunii Artiștilor Plastici. Schimbările de după Al Doilea Război Mondial au avut ceva consecințe în creația sculptorului. Câteva portrete de muncitori și de oameni din popor, oarecare influențe posibile ale realismului socialist au fost concesii pe care artistul le-a făcut cu folos propriu. A locuit în continuare în frumoasa casă părintească – din str.Popa Soare nr. 48 – și și-a păstrat locul de muncă la unica instituție bucureșteană de învățământ superior din domeniul arhitecturii, unde – e-adevărat – epurările nu acționaseră atât de dur ca, de pildă, în învecinata universitate. „*Curriculum Vitae*" impresionează prin dimensiunea operei și prin numărul mare de expoziții la care a participat. Multă hărnicie la acest talent înnăscut și moștenit.

DOCUMENTE

1) Serviciul Județean al Arhivelor Naționale Vâlcea, col. *Starea Civilă Râmnicu Vâlcea*, reg.nr.70 / 1889 Născuți, f.27:

20 mai 1889, Râmnicu Vâlcea. Actul de naștere al sculptorului Al.Călinescu

„N° 48 REGISTRU STAREI CIVILE
PENTRU NASCUTI

Din anul una mie opt sute optzeci și nóuă luna Maiu ziua douăzeci ora zece dimineața.

Actŭ de nascerea copilului Alexandru Călinescu de religie ortodoxă de sex bărbătescŭ născut la optsprezece zile ale lunei Maiu corent ora 7 și ½ dimineața în această urbă Râmnicul Vâlcea în casa din strada Călărașilor. – Fiu al D[lui] Grigorie Călinescu în etate de ani treizeci de profesie tâmplar [*sic*] și al Dómnei Alixandrina Gr.Călinescu în etate de ani 23 (născută D[tru] Ion) – Dupe declarația făcută de Dómna Marița Georgésca în etate de ani 60 de profesiune móșșe – Martori au fostŭ Căpitan Al.Avrămescu de ani 51 Proprietar și D[l] Theodor Florescu de ani 39 advocat Domiciliați în această Urbă Râmnicul cari au subscrisŭ acest act dupe ce li s-a citit înpreună cu noi și cu declaranta.

Constatat dupe lege de noi S.Călinescu[10] Primaru Urbei Romnicul Vâlcea
Marița Georgeasca
[semnat:] Căpitan Al.Avramescu
[semnat:] Th.Florescu

Primar [semnat:] S.Călinescu"

[9] Mihai Sorin Rădulescu, *op. cit.*, *loc. cit.*
[10] Scarlat Călinescu.

[Casete pe aceeași pagină a registrului:]

„Căsătorit cu Margareta C-ța Caramaciuca – în Comuna București la 3 8[brie] 1930
actul No.814 1930 No[iem]brie 10
N° 13420 / 930
Ofițer al stării civile
[semnat indesc.] Șeful biroului
[semnat indesc.]"

„Căsătorit cu Maria Ştefănescu, în Comuna București Sect.III la 18 septembrie 1937 actul No. 1806
1938 Martie 1
Ofițer al stării civile
[semnat indesc.] Şeful biroului,
[semnat indesc.]"

„Căsătoria dintre Alex. Călinescu și Margareta Caramaciuca s-a desfăcut prin sentința de divorț No.124 din 16 Aprilie 1932
1932 Maiu 9
Ofițer al stării civile
[semnat:] Const. Daniilescu Şeful biroului,
[semnat indesc.]"

„Eliberat certificatu [de naștere] N° 146413 anu 27.I.958
[semnat indesc.]"

---

2) București, Arhiva Uniunii Artiștilor Plastici din România:

15 octombrie 1961, Bucureşti. *Curriculum vitae* al sculptorului Al. Călinescu, membru UAP

„UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA POPULARĂ ROMÂNĂ

FIŞA DE CREAȚIE
Nr.

Numele Călinescu Alexandru

Specialitatea Sculptură

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI
DIN R.P.R.

Foto

FIŞA DE CREAȚIE

Numele şi pronumele Călinescu Alexandru

Pseudonimul **nu**

Domiciliul: Oraşul Bucureşti Raionul 23 August Regiunea Bucureşti

Str. Popa Soare Nr. 48 Telefon 21 01 07 Atelierul locuința

Specialitatea (pictor, sculptor, etc.) Sculptor

Locul naşterii: oraşul R.Vâlcea Satul - Raionul

Regiunea Piteşti *Data naşterii*: ziua 18 luna Mai anul 1889

Studii de bază: Şcoala de Arte Frumoase Bucureşti înscris în 1905
absolvind în 1909. Atelierul prof.Hegel. – Paciurea după absolvire

Studii de specialitate: Şcoala Naţională Superioară de Belle Arte Paris înscris în 20 Nov.1912 – 30 Julie 1914 când s-a declarat primul răsboi mondial.
In atelierul Antoin [*sic*] Mercier[11] 1 Ianuarie 1923 – 18 Mai 1925 când am absolvit Atelierul Jean Boucher prof.şef de atelier.

De când lucrează pe tărâmul artelor plastice de la absolvirea şcolii

Din ce grupări artistice a făcut parte (anii)
Tinerimea Artistică (asociat 1914)
membru societar până la desfiinţare.

Călătorii făcute în străinătate (ţara, localităţile, data) Paris – Franţa.
20 Nov.1912 – 30 Julie 1914
1 Jan.1923 – Oct.1928
26 Junie 1931 – 1 Sept. 1931 Expoziţia Colonială de la Paris

Ce alte profesiuni a mai avut: nici una

Ce funcţiuni îndeplineşte în prezent (în învăţământ, instituţii, întreprinderi, etc.) Prof.de Modelaj la Institutul de Arhitectură "Ion Mincu"

PARTICIPĂRI LA MANIFESTĂRI DE ARTĂ
EXPOZIŢII PERSONALE, COLECTIVE, DE STAT SAU PARTICULARE
INAINTE DE 23 AUGUST 1944
(în ţară şi străinătate)
Se vor trece în ordine cronologică

Expoziţii Personale

1) 1917 Iaşi sala din str.Lăpuşneanu
lucrări cu subiecte de război
2) 1921 Bucureşti – Ateneul Român
3) 1929 Ateneul Român
4) 1930 " "
5) 1931 " "
6) 1936 Sala Dalles
7) 1943 Sala Dalles
8) 1947 Ateneul Român

cu lucrări în bronz, marmoră, teracotă
studii, portrete, compoziţii, schiţe
şi baso-relief etc....
Expoziţii colective 1914–1916 la Salonul Oficial şi Tinerimea artistică.

[11] Corect: Antonin Mercié.

Intre 1923 şi 1928 am expus la Salonul „Artiştilor Francezi", „Salonul de Toamnă" – Paris şi Salonul „Humoriştilor" Paris.
Din 1928 am participat regulat la „Tinerimea Artistică" şi Salonul Oficial.

Participări la Expoziții internaționale

1925 Expoziția de „Artă Decorativă" Paris, sala „Jeux des paumes" [sic]
1929 Expoziția Internațională Barcelona – Spania
1936 Expoziția Internațională Bruxelles – Belgia
1937 Expoziția Internațională Paris
1942 Expoziția Bienală din Veneția – Italia
1942 Expoziția din Bratislava – Ceho-Slovacia
1947 Expoziția de la Budapesta – Ungaria

Expoziții personale

1947 sala Ateneului Român
cu lucrări în marmoră, bronz, teracotă.
Compoziții, studii, portrete, haut-relief, baso-relief, compoziții de nud etc.

Expoziții colective

1948 Expoziția „Flacăra" Sala Dalles (Cap de pescar, bronz)
1951 Expoziția Armatei de la Muzeul Simu (Grupul „La baionetă", „Milițianul", ambele bronz)
1951 Expoziția colectivă Muzeul Simu „Porumbelul păcii" baso-relief – gips
1952 Exp.de stat Palatul R.P.R. „Muncitor în port" gips patinat
1953 Exp.de stat Palatul R.P.R. „Arhitect Ion Mincu" hautrelief – gips
„Li-Un-Jun" student coreean – gips
1954 Februarie Palatul R.P.R. „Ion Manolescu" Artist al poporului (bust monumental – gips)
1955 Expoziția regională Palatul R.P.R. „Arheologul prof. Bărcăcilă" gips
„Studenta arhitectă" studiu – gips
1956 Exp.de stat „Leon Tolstoi" pavilionul din B[d] Magheru gips
„N.Bălcescu", pictorul "Steurer",
gips, sala Dalles
1958 Exp.de stat Palatul R.P.R. „Pescarul" bust gips
1959 Exp.de stat Pavilionul de Expoziții din parcul I.V.Stalin
„Acad.Arhitect Duiliu Marcu", „G. Verdi" busturi gips
1960 Exp. „30 de ani de la înființarea partidului Comunist Român"
savantul „Joliot Curie" gips patinat
Clubul Intrepr. Met. „Boleslav Biesut" [lecțiune incertă]
în 1961 şi 1962 nu a expus.
1964 Expoziția Orașului București: „Pe gânduri" portret gips
1964 Expoziția XX Ani de la Eliberare: „Fierar betonist" gips
1965 Expoziția Orașului București „Portret", „Studiu nud" bronz
1966 Expoziția Anuală de Grafică 2 lucrări – tuș „Făurar", „Zi de sărbătoare"
1966 – 67 Exp. bienală de pictură și sculptură „Surorile" bronz
1967 Exp. retrospectivă 50 ani de la Mărășești 3 lucrări
1968 Exp. Revoluția de la 1848 oglindită în arta plastică
1969 Exp. Festivă a XXV-a aniversare „Portret" – gips Sala Dalles
1969 Salonul de pictură și sculptură al municipiului București
1970 „ „ „ „ „ „ „ „ basorelief gips
1970 Bienala de pictură și sculptură
1971 Exp. închinată Semicentenar P.C.R. – Buc. – 1 lucr.
1971 Salonul pictorilor și sculptorilor din București – 1 lucrare
1971 dec. Salonul de pictură și sculptură Dalles – 1 lucrare
1972 – 1973 Salonul de pictură și sculptură dedicat celei de-a 25 aniv. a Republicii
1975 Salonul de pictură și sculptură al Municipiului Buc.

1977 Cântarea României (faza municipală București)
1977 – 1978 Salonul Municipal de pictură și sculptură București
1978 Exp. Magistralele socialismului
1978 Exp. anuală republicană de pictură și sculptură

Participări la Expoziții în străinătate
1947 Budapesta Exp.A.Pl.rom.
1975 Cracovia (Polonia) Bienala Internațională a medaliilor Fidem”

Colaborări cu desene, caricaturi, reproduceri, etc. la albume, reviste, ziare şi orice alte publicații
Nu

Ilustrații de carte
Nu

Decoruri de teatru, costume de teatru, panouri decorative, decorațiuni de interior
2 panouri (reliefuri) monumentale pe partea interioară a portalului „Căminul de studenți” N^{o} 1 Cotroceni – piatră –
2 cariatide palatul Agricola – Podul Senatului (portalul) piatră

Lucrări de materiale de propagandă vizuală (afişe, panouri, etc.)
Nu

Lucrări de artă aplicată şi decorativă (mozaic, piele; vitrouri, gablein [sic], ceramică, etc.)
Nu

Cărți sau manuale, studii, conferințe, articole (publicația şi data apariției)
Nu

Ce lucrări plastice a mai executat în afara celor menționate (pictură, sculptură, frescă, grafică, artă decorativă, etc.)

Lucrări oficiale

Două medalioane Arcul de Triumf marmoră[12]
două nuduri – bronz bazinul „Lido”
bustul poetului „Duiliu Zamfirescu” marmoră „Cişmigiu“[13]
Monumentul Eroilor com.Manasia – Ialomița
Monumentul Eroilor com.Filipeştii de Pădure şi Păuleşti
Cavoul Costin Petrescu – cim. Bellu[14]
Artistul Gr.Mărculescu – cim. Bellu[15]
şi alte monumente funerare la cim. Bellu, Ghencea, S^{ta} Vineri Bucureşti şi Predeal şi Focşani etc....

Lucrări aflate în curs de elaborare
„Maternitate”
„O colectivistă tânără”
„Un fruntaş colectivist”
„Grup de copii“
Medalioane <<Gh.Lazăr>> şi <<Gh.Asachi>>”

---

[12] E vorba de Regele Ferdinand și de Regina Maria care în acei ani nu puteau fi amintiți.
[13] Există și astăzi în Rotonda Scriitorilor din parcul Cişmigiu.
[14] Este un altorelief pe fațada cavoului pictorului Costin Petrescu din cimitirul Bellu ortodox, care mai există și astăzi.
[15] Mai există și astăzi în cimitirul Bellu ortodox.

Lucrări premiate, denumirea premiilor (româneşti şi străine), data

Salonul Oficial al Artiştilor Francezi – 1927 Paris – „Menţiune honorabilă“
[cuv.scurt nedescifrat] „Baia de soare” teracotă mărime naturală
Exp.Internaţională – Barcelona – 1929 – „Grand Prix”
„Cap. antic” – bronz
Exp.Universală – Paris – 1937 – „Medalie de aur”
„Portret” – bronz

Lucrări aflate în muzeele şi instituţiile din R.P.R. (titlul şi data fiecărei opere, locul unde se află şi anul când lucrarea a fost achiziţionată) „Grupul la baionetă” şi „Miliţian“ 1917 [sic]
Muzeul Armatei – 1918
Muzeul „Toma Stelian” „Cap” marmoră
“Pompiliu Eliade” bronz – bust 1915 Teatrul Naţional
Muzeul Municipal Bucureşti – „Cap de fetiţă”, bronz, Inst. Agrozootehnic [nume scurt nedescifrat]
Aşezămintele „N. Iorga” Plo[i]eşti – 2 lucrări bronz şi marmoră – 1939
Muzeul „Dona” lucrare bronz 1943
Muzeul Zambaccian portret bronz,
Ministerul Artelor: 5 lucrări în bronz marmoră şi teracotă înainte de 23 August
recent medalion „Arh. Ion Mincu” (1953), „Pictorul Steurer” (1956), „Verdi Giuseppe” (1959) – reg.Constanţa – Un cap de fată Muzeul din Constanţa

Lucrări aflate în muzeele din străinătate (ţara, localitatea, muzeul)
„Somnul” bronz
„Studiu” cap marmoră ambele în Colecţia Regală din Stockholm
„Studiu de pisică” bronz colecţia C[h]ristie[‘s] Londra
„Cap antic” bronz colecţie particulară San Francisco
două lucrări date în ediţie unei case de reproduceri p. străinătate Franţa
Portrete făcute în timpul şederii mele în Paris.

Lucrări aflate în colecţiile particulare
Multe lucrări din expoziţii personale cumpărate de diferiţi amatori de artă care nu le mai ştiu.

Titluri (data)
Profesor în specialitatea desen şi modelaj
Atestat N° 1929 din 12 August 1959
seria M.I.C.A.P. N° 466

Premii (data)

Decoraţii (nr.decret, data)
cavaler cl.II Meritul cultural p.activitate artistică
Decret N° 2766 din 9 Oct.1943

Ordinul Muncii cl.III p.merite deosebite în activitate artistică
Decret N° 481 1 Oct.1957
Ordinul Meritul cultural – cl.IV – decret 640 / 1 nov.1968.

In ce ziare, reviste, cărţi, cataloage, etc. au apărut critici, caracterizări despre artist şi operele sale (publicaţia, data) Iaşi 1917 în ziare independente 2 cronici - 1920 salonul Tinerimea artistică. V.Bibicescu. Universul. Viitorul Iunie 1924 scrisori din Paris “o vizită la atelierul lui Călinescu”. Viitorul 1927 – 29 sept. Aportul românesc la expoziţia artiştilor francezi. [Majusculă nedescifrată] A.I. 1923. Din Paris – de la redactorul nostru “Sculptorul Călinescu” Le Journal Aprilie 1928 Salonul din 1928 – G.Radovski Universul Aprilie 1929 – Călinescu expoziţie la Ateneu – Martie 1930 – Expoziţie sculpt.Călinescu sala Ateneu – L. Dracopol 1931 – P.Milo [lecţiune incertă] – Gr. Duca [iniţiala incertă] – C. Oraşanu – Oprescu sala Dalles 1936 N.

Iorga F. Şirato Oprescu exp.1936. Stănescu săliţa Dalles. Oprescu 1947. Universul 1951. 30 de artişti expun în Galeriile perm.de artă

Data — *Localitatea*
15 Octombrie 1961 — Bucureşti

Semnătura
Al. Călinescu"

---

3) Bucureşti, Arhiva Uniunii Artiştilor Plastici din România
Februarie 1978, Bucureşti. Necrologul sculptorului Al.Călinescu, din partea Uniunii Artiştilor Plastici

„Dactilograma necrologului

UNIUNEA ARTIŞTILOR PLASTICI anunţă cu profund regret încetarea din viaţă a sculptorului ALEXANDRU CĂLINESCU, reprezentant de frunte al şcolii de sculptură românească, artist cu bogată şi îndelungă activitate de creaţie. – Născut la Râmnicul Vâlcea în 1889, a studiat la Şcoala de Arte Frumoase din Bucureşti cu Vl. Hegel şi D. Paciurea, – apoi la Paris cu Antoine [*sic*] Mercier şi Jean Boucher. – Timp de peste 6 decenii a fost prezent an de an în saloanele oficiale, în expoziţiile de stat şi festive, în expoziţiile grupării „Tinerimea artistică" (1914–1947) şi în mai multe expoziţii de artă românească peste hotare. A fost distins cu marele premiu la expoziţia internaţională de la Barcelona (1929) şi cu medalie de aur la Paris, în 1937. – A deschis 9 expoziţii personale şi a realizat numeroase statui şi reliefuri monumentale în capitală. Timp de mai mulţi ani a fost profesor de desen şi modelaj la Institutul de Arhitectură <<Ion Mincu>> din Bucureşti. Pentru activitatea sa de creaţie şi didactică a fost decorat cu Ordinul Muncii şi Ordinul Meritul Cultural. – Prin moartea sa sculptura românească pierde un artist valoros, elocvent exemplu de muncă şi probitate profesională.

Inhumarea va avea loc marţi 7 februarie 1978 – orele 15 – la Cimitirul Şerban Vodă".

---

4) Bucureşti, Arhiva Uniunii Artiştilor Plastici din România:

Februarie 1978, Bucureşti. Textul telegramei de condoleanţe cu prilejul decesul sculptorului Alexandru Călinescu, trimisă familiei de către Uniunea Artiştilor Plastici

cont 5576

T E L E G R A M A

internă – prezentată în cont – telefonic

Familiei sculptorului
ALEXANDRU CĂLINESCU
Loco – str. Popa Soare nr. 48 sector 3

In numele Conducerii Uniunii Artiştilor Plastici şi personal, vă transmitem profundele noastre păreri de rău cu prilejul încetării din viaţă a maestrului Alexandru Călinescu, venerabilă personalitate a sculpturii noastre şi exemplu de muncă, modestie şi probitate profesională, căruia îi vom păstra o neştearsă amintire.

P r e ş e d i n t e
Ion Pacea

se va transmite luni 6 II 1978,
după semnarea de către Conducere
[semnătură indescifrabilă]"

CASELE FAMILIEI LUCHIAN ŞI ARHITECȚII LOR

de OANA MARINACHE

Résumé

Nous nous proposons de mettre en évidence plusieurs détails sur certaines propriétés destinées à enrichir l'histoire de certaines maisons, aussi bien que des aspects de la vie de ceux qui les ont créées et habitées. Les biographes du peintre Stefan Luchian ont consigné la liste des propriétes de sa famille et, aussi, les adresses où il a loué ou détenu ses propres maisons. La recherche dans les archives relève certaines informations sur les propriétés des Luchian, rues, 15,Popa Soare, 2, Oțetari, 21, Italiana, Chaussée Kiseleff (rond II), 8, Povernei et 29, Primăverii. Dans certains cas, on a clarifié la chronologie et le fil des propriétés, dans d'autres, l'identification des autorisations et des plans de construction, les signatures des architectes Nicolae C. Mi(c)hăescu, George Rosnoveanu și N. N. Iovanovici.

Keywords: *Luchian; propriétés des Luchian*; *architectesMichaescu, Rosnoveanu, Iovanovici.*

Istoria bucureşteană a familiei lui Dimitrie Luchian și a Elenei Chiriacescu începe în 1873, când se mută în capitală. În cazul proprietății din Mahalaua Mântulesei, cumpărată de maiorul Luchian în 1873 de la G. Scărlătescu, am putut urmări șirul proprietarilor până la jumătatea secolului al XIX-lea. Astfel, în 21 august 1847 Gh. Ion Crişu vinde lui Ivancea bumbăcaru „şapte stânjeni loc în fața uliței ce merge la Popa Soare despre Alecu măcelarul". Din 16 aprilie 1855 datează actul lui Ivancea Anghel, în care găsim următoarele informații: „Casele mele din mahalaua Mântulesii cu locul lor moştenesc le-am vândut dlui vistierul Ştefan Bilciurescu în preț de lei 9000 care loc are fațada de şapte stânjeni şi fundul de nouă". Deducem de aici că Ivancea Anghel construise, cel mai probabil în intervalul 1848–1854, o locuință şi dependințe.

În 1 februarie 1863 Anica Bilciurescu se împrumută cu 200 galbeni de la George Scărlătescu, ipotecând „casele mele cu locul lor din mah. Mântulesii". Neputând restitui împrumutul, se ajunge în instanță și la 25 aprilie 1872 George Scărlătescu cumpără la licitație, cu 2500 lei, imobilul care „se află în sub. Mântuleasa, strada Popa Soare, Col. Neagră, No. 15, având case de zid solid, învelite cu tablă de feru, în întru cu patru odăi şi pivniță de zid, având şi o cuhnie de zid în paiantă, învelită cu şindrilă, curtea împreună cu grădina în care se află un kiosk, împrejmuită de toate părțile cu uluci; se învecinesce cu proprietatea Dlui M. Papadopol, cu a Dlui Lambru Vasilescu, în fund cu strada Dimineței şi în față cu strada Popa Soare"[1].

Noul proprietar nu stăpâneşte casa prea mult timp, căci în 5 mai 1873 o vinde: „Subscrisul G. Scărlătescu domiciliat în Bucuresci, Col. de Roşiu, Calea Moşilor N.78, declaru că am vândut de veci prin bună înțelegere Dlui Major Dimitrie Luchianu, cassele mele din Capitala Bucuresci situate în Col. de Negru sub. Mântuleasa strada Popa Soare N.15 cu tot locul lor şi grădina împrejmuite cu uluci ce se învecinescu cu proprietățile Dlor M. Papadopolu, Vladu şi Lambru Vasilescu şi fundu cu strada Dimineței şi în față cu strada Popa Soare, astfel precum l-am stăpânit şi eu conform actului de vânzare al onor. Trib. Ilfov Sect. III Civile legalisat la N.59/72 investit cu titlu essecutoriu fără nici o reservă pentru mine pe viitoru. Preciul acestei vânzări care este de lei noi 3995 l-am primit la subscrierea acestui act pe deplin de la Dl. cumpărător Major Dimitrie Luchianu fiind în drept a intra în posesiunea acestor casse chiar de la 23 aprilie 1873. Şi spre recunoascerea Dl. Major Dimitrie Luchianu de proprietar i-am remisu acest act legalisat şi transcris în registrele onor. Trib. Ilfov s.III Civile precum şi ordonanța mențîonatului Trib. N. 59/72 în puterea cărea am stăpânit şi eu. Făcut în Cap. Bucuresci, astăzi 2 Maiu 1873"[2].

---

[1] Act de adjudecare nr. 9822 din 1872; identificarea documentelor a fost făcută de Narcis Ispas de la Arhivele Naționale ale României, fondurile nefiind accesibile cercetării publice.

[2] Trib. Ilfov s.III, 449 (1922), 1873 mai 5.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 143–151, Bucureşti, 2016

După moartea tatălui, survenită în 1877, casa rămâne în grija Elenei Chiriacescu Luchian (n. 1832), dar moştenitorii de drept sunt fiii ei. Imediat după moartea mamei, survenită la 9 februarie 1892[3], cei doi frați, Ștefan și Anibal, se împrumută pentru 1 an de suma de 5000 lei, de la comerciantul Ion Mihăescu, ipotecând proprietatea[4]. Motivul invocat era continuarea studiilor. Probabil realizând că nu au cum să restituie împrumutul și că suma nu le este suficientă pentru asigurarea traiului și studiilor, cei doi frați vând proprietatea părintească lui Thoma Potlogeanu în 3/15 septembrie 1892, pentru suma de 16 000 lei.

Ultimele informații datează din 1903, când lotul de teren fusese împărțit între copiii lui Thoma Potlogeanu: în str. Popa Soare nr. 35 îl găsim pe Andrei Potlogeanu, iar în str. Dimineței nr. 6 proprietară era Ecaterina Potlogeanu, divorțată. Ambele proprietăți erau ipotecate la Creditul Funciar Urban, care intră în posesia lor în același an. În lipsa planurilor de arhitectură, nu putem să reconstituim istoria clădirilor și a îmbunătățirilor făcute de diferiții proprietari. În planul cadastral din 1911, apar deja alți proprietari, N. Vlădescu în str. Popa Soare nr. 35 și Zaharia Dedu în str. Dimineții nr. 6 (azi str. Pictor Alexandru Romano).

Din partea mamei, Ștefan Luchian a moștenit, împreună cu fratele său, Anibal, moşia Jugureanu, din județul Brăila. Elena D. Luchian a renunțat la restul averii mobile şi imobile, rămase de la tatăl ei, Iamandi Chiriacescu, decedat în 1875, mulțumindu-se cu zestrea ei (actul dotal data din 20 ianuarie 1863). Arenda moșiei a asigurat o sursă de venit văduvei și cheltuieli de studii celor doi fii.

După vânzarea proprietății din str. Popa Soare, Anibal Luchian, caporal în Regimentul 30 Muscel, domiciliat în str. Aureliu nr. 24, încheie la 27 noiembrie 1892 un act de împrumut cu ipotecă, pe termen de un an, pentru suma de 2750 lei, cu Nicolae Ciurcu, bancher; garanția era moşia Jugureanu din comuna Jugureanu, plasa Călmățui, jud. Brăila, având o suprafața de 1000 pogoane, stăpânită în devălmăşie cu Ștefan Luchian. Un nou împrumut ipotecar se semnează în 29 ianuarie 1893, pe termen de un an, pentru suma de 27000 lei, luată de la dr. Paul Petrini.

La 14 iunie 1893 are loc vânzarea moşiei Jugureanu de către cei doi frați, cumpărătoarea fiind Maria Notara, domiciliată în str. Dionisie nr. 24; prețul plătit a fost de 155000 lei, urmând ca aceasta să achite dr. Petrini suma de 27 000 lei, care se scădea din suma datorată fraților Luchian[5].

Alte două proprietăți bucureştene sunt legate de familia Luchian. În 1892 soția lui Gheorghe Luchian, Alessandrina Movilă, deci mătuşa pictorului Ștefan Luchian, depune cerere de autorizație de construcție pentru o casă de 122 m.p., având pivnițe, subsol (demisol) și parter înalt[6]. Planul de situație ne indică existența unei case mai vechi, alături de care se proiecta noua construcție, cu un volum de colț marcat de un acoperiș cu o cupolă.

Din planurile prezente la dosar observăm bosajul pronunțat al fațadelor și decorația ancadramentelor ferestrelor. În interior observăm un spațiu restrâns, din vestibulul de la intrare se trecea în două saloane și într-un dormitor; scara secundară ducea spre demisol, unde se aflau spațiile de serviciu: sufrageria, bucătăria și spălătoria.

Planurile casei din strada Italiană nr. 2 (azi 21) colț cu str. Prudenței (azi str. Dianei) nu sunt semnate, dar pe verso-ul documentelor din dosar, din înscrisurile funcționarilor din cadrul primăriei, deducem că arhitectul acestora ar fi George Rosnoveanu, un personaj prolific de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

În numărul jubiliar al revistei „Arhitectura" din 1941, anii de viață ai arhitectului sunt 1851–1896, însă cercetări în arhiva stării civile întreprinse de istoricul genealogist Mihai Alin Pavel au scos la lumină anul nașterii ca fiind 1853, iar numele de familie Râsnov(e)anu, indicând, poate, originea familiei din Râşnov; de asemenea, acesta l-a identificat pe un alt arhitect, Ion P. Rosnovanu[7], fratele lui George, născut în 1843.

George Rosnovanu rămâne în istoria Bucureștiului prin clădirea Hotel de France (Lafayette în perioada interbelică, Victoria în epoca comunistă, demolat în 1979), clădire eclectică de factură neoclasică, care s-a aflat pe Calea Victoriei. Potrivit cercetărilor istoricului de artă dr. Cezara Mucenic, în perioada 1885–1896, arhitectul Rosnovanu a realizat următoarele locuințe private: stabiliment de tăbăcărie în str. Tăbăcari nr. 6 (1885), casele Constantin din str. Mântuleasa (1885), casa Niculescu din Calea Moșilor nr. 16 (1886), casa Petrescu din str. Lucaci nr. 8 (1888), casa Constantinescu din str. Bărăției nr. 6-8 (1888), casa Iliescu din Calea Moșilor nr. 230 (1889), casa Petrescu din str. Cavafii Vechi nr. 1 (1890), casa Athanasiu din str. Lucaci nr. 36 (1890), casele Ștefanide din Calea Victoriei nr. 122 (1890), casele Jercu din Calea

---

[3] Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, București, 2000, p. 20.

[4] Trib. Ilfov, secția Notariat, 2010, 16 martie 1892.

[5] Trib. Ilfov, secția Notariat, 4961, 14 iunie 1893.

[6] Arhivele Naționale Direcția Municipiului București, fond Primăria Municipiului București – Serviciul Tehnic, dosar 46/1892, f. 25 și următoarele.

[7] La rândul lui, a fost tatăl altui arhitect, Ion I. Rosnovanu.

Moşilor nr. 224 (1891), casele Constantinescu de pe Cheiul Dâmboviţei (1891), Prăvăliile Petricu din Calea Moşilor colţ cu Piaţa Sf. Anton (1894), casa Costa-Foru din str. Mitropoliei nr. 3 (1895), str. Colţei nr. 11 (1896), str. Pitar Moşu (1897)[8].

Casa din str. Italiană există şi astăzi, fiind însă profund modificată, extinsă şi înălţată, probabil în perioada interbelică. În ea se mai păstrează elemente originare de decoraţie a plafoanelor, ancadramentelor uşilor (*dessus-de-porte*), uşi pictate, sobe (Meissen sau Hardtmuth?) şi panourile pictate de Ştefan Luchian şi ajutoarele sale. Nu cunoaştem intervenţiile recente, cu siguranţă ea fiind refăcută pentru a găzdui astăzi un centru de organizare evenimente (nunţi).

La foarte mică distanţă, aproape pe diagonală de casa Alessandrinei Luchian, s-a construit în 1896 o nouă locuinţă pentru fiica ei, Mathilda Rădoi(u). În 24 februarie Ioan Rădoi solicita aprobarea pentru împrejmuirea terenului său şi cerea primăriei o porţiune din spaţiul public (82,92 m.p.), pentru a alinia viitoarea casă. În 25 aprilie Mathilda Rădoi solicita stabilirea alinierii străzii Oţetari şi depunea planurile în vederea începerii construcţiei, retrasă cu 8 m. de la stradă[9]. Şi în acest caz observăm din planul de situaţie existenţa unor construcţii mai vechi (casă şi dependinţe).

Dispunerea interioară a spaţiilor este în concordanţă cu profesia liberală a proprietarului: acesta avea un birou la parter, cu acces direct de la intrare, salonul şi sala de masă fiind retrase, spre curte. La subsol se aflau o sufragerie (de vară), bucătăria, spălătoria, cămara, camera de servitori, pivniţe de vin şi de lemne, spaţiu pentru flori. Suprafaţa parterului era de 233 m.p., iar cea a etajului parţial de doar 104 m.p.

Arhitectul casei Mathildei Rădoi(u) a fost Nicolae C. Mi(c)hăescu (1863-1934). Actele de la dosar ne indică şi numele antreprenorului, Th. (?) Dolinski. În legătură cu decoraţia casei se consemnează colaborarea dintre arhitectul Alexandru Clavel şi pictorul Ştefan Luchian, buni prieteni[10]. Restauratorii din anii '80 consemnează existenţa unor panouri pictate şi semnate de Luchian, precum şi existenţa unor camere în stil românesc, în stil oriental, ceea ce denotă o comandă artistică din partea proprietarilor.

Arhitectul Mi(c)hăescu a urmat deopotrivă o specializare tehnică, la Şcoala de Poduri şi Şosele din Bucureşti (1887), apoi a plecat la studii la Paris (1888–1892), fiind elevul profesorului Julien Guadet.

Figură importantă în cadrul Ministerului Cultelor, prieten cu Luchian şi Clavel, a reluat colaborarea cu aceştia şi în cazul Palatului Funcţionarilor Publici din Piaţa Victoriei (1899-1900). Mi(c)hăescu a lucrat şi ca restaurator de monumente religioase (Văratec, Agapia, Neamţ, Hurezi şi Căldăruşani) şi a avut şi o carieră universitară, fiind profesor la Şcoala de Arhitectură, în perioada 1898-1934. În 1908 a proiectat Casa Şcoalelor şi Casa Bisericii (azi sediul Ministerului Educaţiei) din str. Gen. Henri Berthelot[11]. Între 1908–1911 a construit şi Biserica Boteanu. Alte locuinţe particulare din Bucureşti sunt: casa Stoenescu pe blvd. Lascăr Catargiu colţ cu str. Grigore Alexandrescu, casa „Miţa Biciclista" din str. Biserica Amzei nr. 7[12]. A fost căsătorit cu franţuzoaica Josephine Duperrat, cu care a avut o fiică, Elena şi un fiu, arhitectul Robert Mihăescu.

Istoria proprietăţii coboară cu cel puţin 50 de ani în urmă; în 1845, Ioan G. Movilă, tatăl Alessandrinei cumpărase la licitaţie casele din mahalaua Oţetari, culoarea de galben. Ele i-au fost oferite ca zestre în 1863, fiind evaluate la 2000 galbeni. În 1881 Alessandrina îşi înzestrează propria fiică, pe Mathilda, la căsătoria acesteia cu magistratul Ioan Rădoi(u), oferindu-i casele şi dependinţele, evaluate la 24000 lei.

Se pare că proprietara nu a apucat să se bucure prea mult de casă. Lucrările au fost finalizate în 1897, după cum s-a consemnat pe pardoseala nişei din sufragerie; în 1898 Mathilda a divorţat, iar în perioada următoare a închiriat casa lui Băicoianu şi apoi ministrului Bădărău. Este posibil să fi locuit cu mama ei, în imediata vecinătate, în str. Italiană nr. 21[13]. Mathilda a deţinut o proprietate la Mogoşoaia (fosta moşie Bibescu) şi o vie la Filipeştii de Pădure, unde a fost invitat şi vărul ei, Ştefan Luchian.

În aprilie 1920 proprietatea, ipotecată la Creditul Funciar Urban, a ieşit din posesia Mathildei Rădoi(u), care i-a vândut-o generalului Arthur Văitoianu, terenul şi casele ocupând 1200 m.p., preţul de vânzare fiind de 750 000 lei. Nu cunoaştem starea actuală a casei, ea fiind în proprietatea unei televiziuni digitale.

[8] Cezara Mucenic, *Bucureşti: un veac de arhitectură civilă. Secolul al XIX-lea*, Bucureşti, 1997, p. 61.

[9] Arhivele Naţionale Direcţia Municipiului Bucureşti, fond Primăria Municipiului Bucureşti – Serviciul Tehnic, dosar 836/1896, f. 1 şi următoarele.

[10] Petre Oprea, în *R.M.M.*, nr. 4/1973, p. 67–69; Maria Marcu, *Vila Mathilda din Bucureşti – o locuinţă „fin du siècle"*, în *R.M.M.*, nr. 2/1983, p. 90–95; Th. Enescu, *Luchian şi picturile sale decorative din 1897 de la vila Mathilda (Bucureşti)*, în *R.M.M.*, nr. 2/1987, p. 63.

[11] Arhivele Naţionale Direcţia Municipiului Bucureşti, fond Primăria Municipiului Bucureşti – Serviciul Tehnic, dosar 289/1908.

[12] Paul Constantin, *Dicţionarul universal al arhitecţilor*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986, p. 226.

[13] Maria Marcu, *op. cit.*

Revenind la proprietățile pictorului Luchian, una dintre cele mai importante din viața sa, este cea de pe Șoseaua Kiseleff. În perioada 1887–1888 Grigore Stefanopolu vinde în numele lui Dimitrie Nedoianu, prim secretar al Legației României la Londra între 1880–1888, către Constantin Popovici, proprietar, str. Corabia 11, două terenuri în Şos. Kiseleff, rondul II[14]. În ianuarie 1889 Constantin Popovici îi vinde lui Ion Dănescu, domiciliat în str. Zânelor nr, 4 terenul din şos. Kiseleff, cu fațada 15 stânjeni şi adâncime 101 stânjeni, preț fiind de 7000 lei[15].

În iulie 1891 Ion Dănescu solicită autorizația de construcție, pentru o locuință eclectică, de factură neoclasică, planurile fiind semnate de N. N. Iovanovici . Casa era retrasă cu 6 m. de la șosea, iar în spatele locuinței se mai aflau două dependințe (grajduri). Suprafața construită a fost de 378 m.p.[16].

În 1893 Dănescu se împrumută de la pictorul Luchian de suma de 50 000 lei, apoi contractează cu Creditul Funciar Urban suma de 45 000 lei, garantată cu proprietatea din Kiseleff. Proprietatea este scoasă la licitație, la solicitarea altor creditori și Luchian încearcă în aprilie 1895 să o câștige, dar nu depune prețul licitat, iar tranzacția se anulează. Abia în 24 februatie 1896 are loc semnarea contractului de vânzare-cumpărare dintre Dănescu și Luchian, prețul fiind de 62 000 lei. La câteva săptămâni, pictorul se împrumută de la Creditul Funciar Urban pentru suma de 45 000 lei[17]. În 1896–1897 se împrumută cu diferite sume de la mai multe persoane: Profira Voiculescu (13 500), Emma Theodorian (20 000), Ion Alessandrescu (5 000), Ion Statie Theodoru (34 000), garantând de fiecare dată cu proprietatea.

În 12 iunie 1897 o închiriază, pe trei ani, ultimului creditor, Ion Alessandrescu, prilej cu care aflăm și suprafața considerabilă a proprietății, de 7200 m.p. Pictorul încasa întreaga chirie, de 6000 lei și se obliga să pună parchet într-un salon și să realizeze împrejmuirea terenului cu uluci de brad și bulumaci de stejar[18].

Proprietatea este scoasă la licitație și într-o primă fază, la 8 decembrie 1898, este adjudecată în favoarea lui B. Marcu, pentru suma de 95 500 lei; în 17 decembrie 1898 este câștigată de Emma Theodorian pentru prețul de 106 100 lei, decizia fiind definitivă în ianuarie 1899. Astfel ieșea din proprietatea lui Luchian cea mai mare locuință deținută vreodată, unde a avut și atelierul.

În octombrie 1902 Ștefan Luchian apare cu domiciliul în str. Povernei nr. 8[19]. Istoria proprietății poate fi reconstituită pe baza documentelor și a succesiunii proprietarilor ei, celebri în epocă. Fabricile de lumânări și spirt din Mahalaua Sf. Visarion datau dinainte de 1859, când sunt scoase la licitație pentru a acoperi datoria postelnicului moldovean Costache Ciocan și sunt adjudecate de Scarlat Voinescu[20]. În 1862 ele trec din posesia lui Ioan Dănescu[21] în proprietatea bancherului și negustorului Scarlat Petrovici-Armis contra sumei de 2035 de galbeni, pentru a acoperi o datorie[22].

În 25 februarie 1869 Scarlat Petrovici-Armis vinde fosta fabrică de lumânări arhitectului Carol Benisch (1822–1869)[23]. Era vorba despre un teren vast, de aproximativ 3500 m.p., pe care se vor deschide străzi (Pietății) și se vor parcela diferite loturi. Numele străzii Povernei face trimitere la vechea fabrică de spirt „povarnă". Aici va construi Benisch case și dependințe, aflate la nr. 8.

În 16 noiembrie 1893 arhitectul Benisch îi vinde trei loturi de teren, printre care și casa din str. Povernei nr. 8, Elenei Polizu-Micșunești[24], pentru suma de 82000 lei[25]. După ce aceasta contractează două împrumuturi la Creditul Funciar Urban, pe care nu le mai poate restitui, moștenitorii ei pierd proprietatea din str. Povernei nr. 8 în 1904. Probabil că în această perioadă este închiriată[26] de Ștefan Luchian. Din 14 iunie 1905 datează contractul de vânzare a drepturilor succesorale ale fraților Anibal și Ștefan Luchian, cuvenite din averea decedatului Iorgu C. Periețeanu, către Constantin Chiriacescu, din comuna Perieți, județul Ialomița. Cei doi frați apar cu domiciliul în str. Povernei nr. 8[27], prețul primit pentru tranzacție fiind de 10 000 lei.

---

[14] Trib. Ilfov, secția Notariat, 3550/1887 și 852/1888.

[15] Trib. Ilfov, secția Notariat, 122/1889.

[16] Arhivele Naționale Direcția Municipiului București, fond Primăria Municipiului București – Serviciul Tehnic, dosar 26/1891, f. 143 și următoarele.

[17] Trib. Ilfov, secția Notariat, 2919/1896, 3 aprilie 1896.

[18] Trib. Ilfov, secția Notariat, 7332/1897.

[19] Theodor Enescu, *Scrieri despre artă*, 2000, p. 250; acesta afirma că a locuit aici până în octombrie 1907, cu familia Cocea.

[20] Registru de ordonanțe din 1859; 13 mai, nr. 3887 și 21 mai, nr. 159.

[21] Posibil a fi aceeași persoană de la care cumpără Luchian casa din Șoseaua Kiseleff.

[22] Registru de ordonanțe din 1861, nr. 882 și din 1862, 24 octombrie.

[23] Oana Marinache, *Carol Benisch, 50 de ani de arhitectură*, București, 2015, p. 114.

[24] Soția colonelului în retragere Grigore Polizu-Micșunești.

[25] Trib. Ilfov, secția Notariat, 9407, 16 noiembrie 1893.

[26] Nu există un registru al contractelor de închiriere care să ne permită identificarea mai multor informații.

[27] Este posibil a fi fost doar o convenție juridică, Anibal, funcționar, locuind în altă parte.

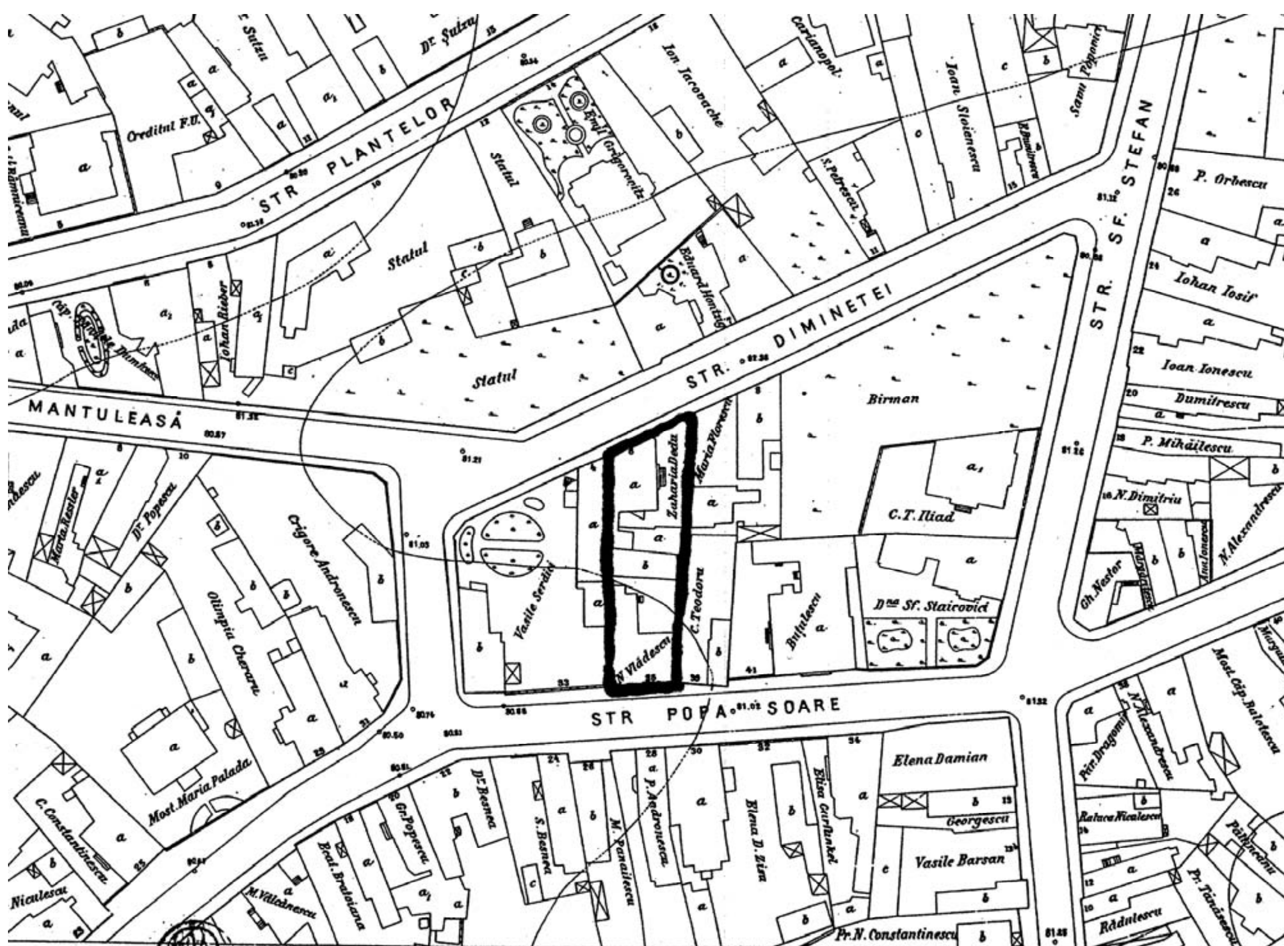


Fig. 1. Str. Popa Soare 15, imobil 1911.



Fig. 2. Str. Italiana 2 (azi 21).



Fig. 3. Str. Italiana 21.

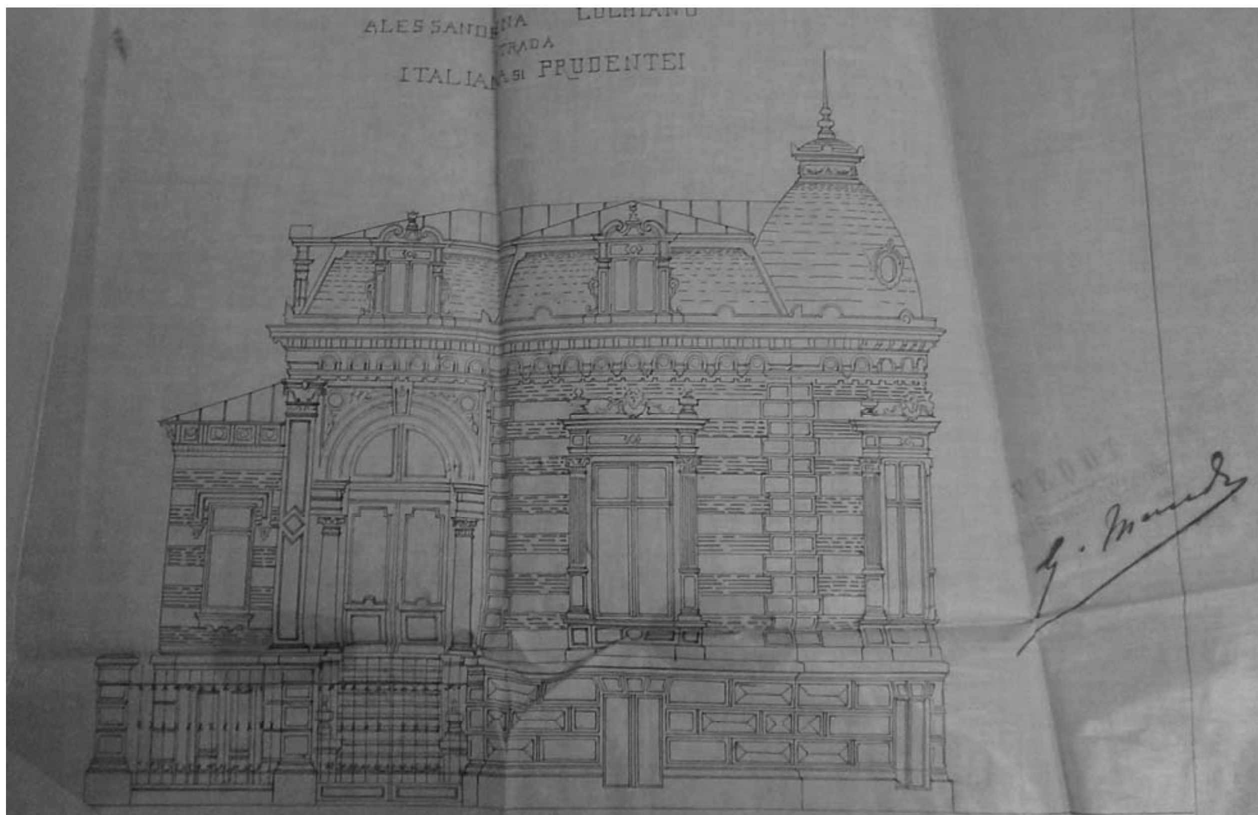


Fig. 4. Str. Italiana 21.



Fig. 5. Str. Otetari 2.

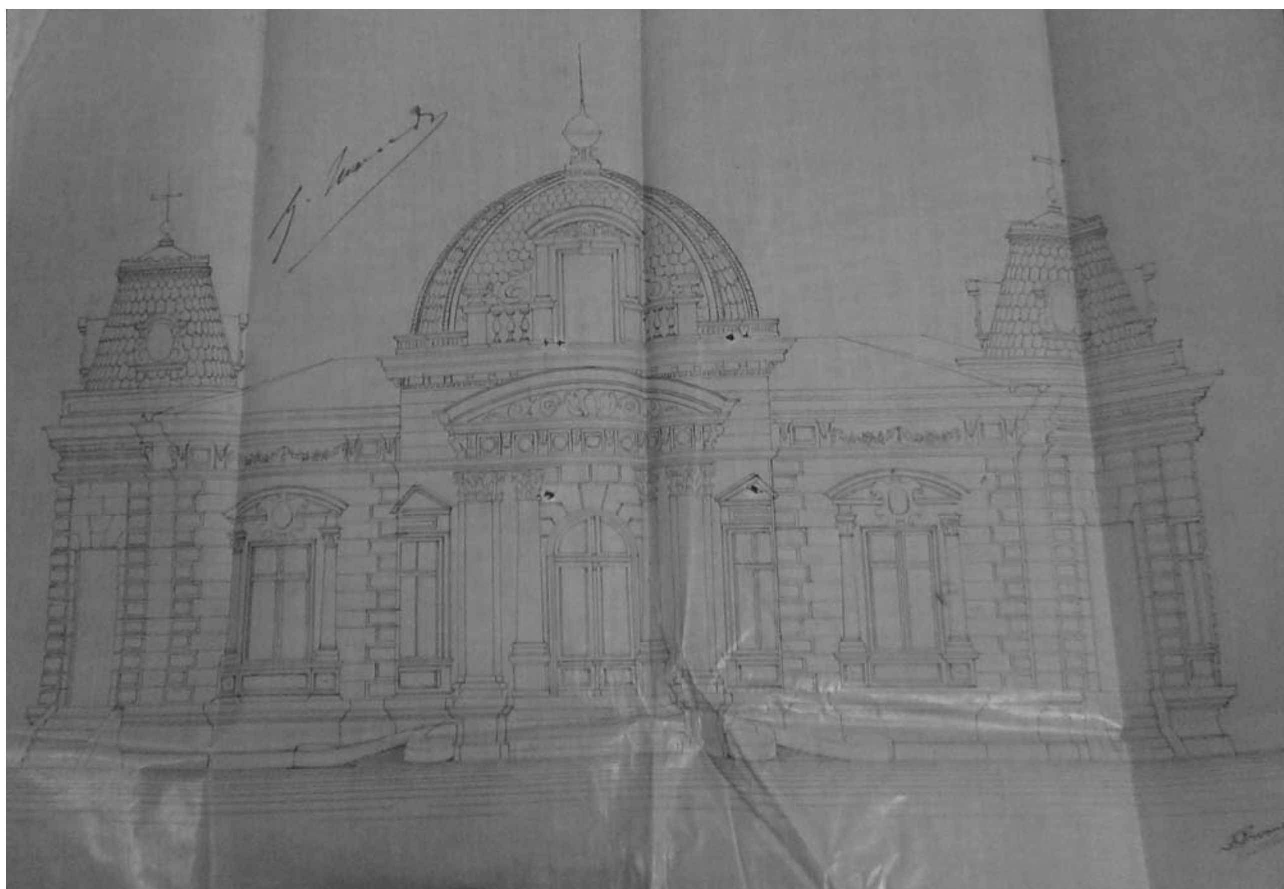


Fig. 6. Sos. Kiseleff.

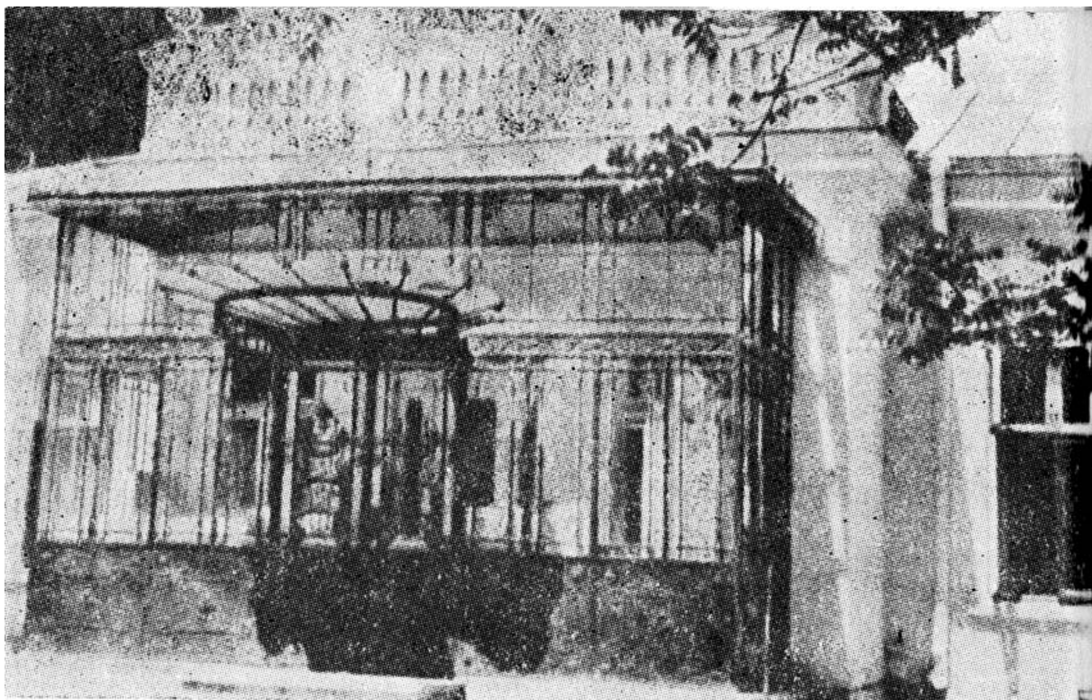


Fig. 7. Str. Povernei 8.

În 1908 proprietatea este vândută de către Creditul Funciar Urban Lucreției Paicu, care în anul următor o vinde, la rândul ei, avocatului Romulus Rollea, pentru același preț, de 48000 lei[28].

Biografii consemnează faptul că începând cu 1901 pictorul Ștefan Luchian a locuit împreună cu familia Ernest și Paulina Cocea, care l-a și îngrijit. Paulina era verișoara sa primară, fiica Zoei Luchian Economu, căsătorită cu Ernest Cocea și mama a trei copii, Laura, Vintilă și Vlad. După ce închiriază mai multe locuințe, ei se stabilesc definitiv în Str. Primăverii/Nicolae Bălcescu/Mendeleev.

Nu cunoaștem anul de construcție al casei, dar apreciem că ea data din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Inginerul Constantin Chiru, domiciliat în Calea Dorobanți nr. 7 îi vinde în 1893 casa din str. Primăverii nr. 31 lui Emanoil Turbure (medic comunal, în Consiliul de igienă și salubritate publică), prețul de achiziție fiind de 31 000 lei[29]. Imediat după aceea, la 18 mai, găsim o cerere depusă la Primăria comunei București pentru „reparațiune radicală la casă cât și la grajd"[30]. Autorizația este mai detaliată: „casele de la fața stradei făcândule reparațiuni de tincueli fără a face zidărie din nou. Asemenea a face reparațiuni radicale la dependințele din curte făcând ziduri din nou și ori ce alte lucrări necessare pentru consolidare fără a mări actuala suprafață a clădirei." Actele nu sunt însoțite de planuri și nici nu conțin vreo semnătură sau trimitere care să ne conducă spre identificarea arhitectului sau antreprenorului care a realizat aceste lucrări.

În 12 aprilie 1912 Luchian a cumpărat de la dr. Emanoil Turbure proprietatea din strada N. Bălcescu (fostă Primăverii) nr. 29, prețul ei fiind de 50 000 lei[31]. Descrierea casei era următoarea: „corp de clădire de zid masiv care coprinde: șeapte camere, antreu, bae, latrine, două pivnițe, grajd și șopron".

În 3 septembrie Ștefan Luchian și Ernest Cocea încheie un contract de credit în cont curent cu Banca Griviței, aceasta oferindu-le suma de 8 000 lei[32].

În 1913 pictorul o înzestrează pe nepoata sa, Laura Cocea, la căsătoria cu pictorul Traian H. Cornescu, cu jumătate din proprietatea sa din strada N. Bălcescu (fostă Primăverii) nr. 29; Ștefan Luchian păstra uzufructul proprietății pe timpul vieții sale, dar se îngrijea ca nepoata sa să beneficieze de venituri, în cazul

---

28 Trib. Ilfov, secția Notariat, 9691, 25 septembrie 1908; 8217, 28 august 1909.

29 Trib. Ilfov, secția Notariat, 3201, 26 aprilie 1893. Imobilul era ipotecat la Creditul Funciar Urban și este posibil ca cercetarea să conducă la identificarea unor documente suplimentare, dacă ele s-au mai păstrat.

30 Arhivele Naționale Direcția Municipiului București, fond Primăria Municipiului București – Serviciul Tehnic, dosar 72/1893, f. 244.

31 Trib. Ilfov, secția Notariat, 6300, 12 aprilie 1912.

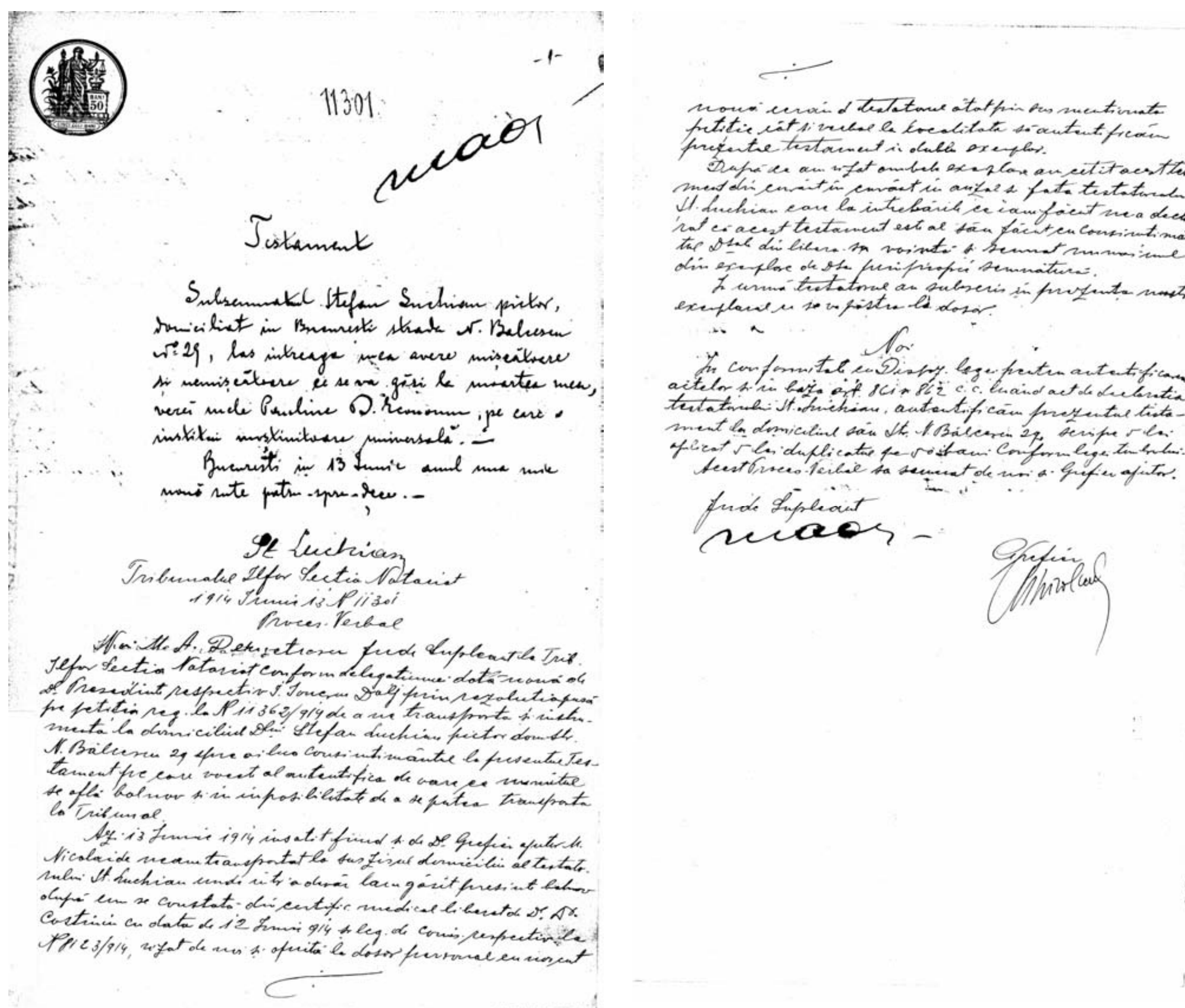
32 Trib. Ilfov, secția Notariat, 15290, 3 septembrie 1912.

vânzării imobilului dotal[33]. Familia Cocea-Cornescu a trăit toată viața în acestă casă, păstrând amintirea, lucrurile și lucrările de artă.

În 1914 Ștefan Luchian își redactează testamentul, în favoarea verișoarei sale, lăsându-i întreaga sa avere „mișcătoare și nemișcătoare”[34].

În 1986, după moartea Laurei Cocea, colecția de artă prezentă în casă a fost confiscată de miliție și ulterior predată Muzeului Municipiului București[35]. Radu Alexandru Cornescu, fiul Laurei Cocea Cornescu, s-a luptat 25 de ani pentru obținerea lucrurilor familiei, lucrările de artă fiind apoi scoase la licitație, în 2015. O parte din obiectele personale ale pictorului, aflate odinioară în ultimul său domiciliu, au ajuns în Casa Ceomac Cantemir din Botoșani, sediul Fundației Ștefan Luchian[36].

Nu știm care a fost destinul casei, dacă ea a fost recuperată de Radu Alexandru Cornescu sau nu. Casa din strada Mendeleev nr. 29 este astăzi restaurant, doar placa memorială amintind de pictorul Ștefan Luchian: „În această casă a trăit, a lucrat, suferit și a murit neînțeles pictorul Ștefan Luchian (1868–1916)”.



11301

Testament

Subsemnatul Stefan Luchian pictor, domiciliat in Bucuresti strada N. Balcescu No 29, las intreaga mea avere mișcătoare și nemișcătoare ce se va găsi la moartea mea, verei mele Pauline D. [illegible], pe care o instituiu moștenitoare universală. —

Bucuresti in 13 Iunie anul una mie nouă sute patru-spre-dece. —

St Luchian

Tribunalul Ilfov Secția Notariat

1914 Iunie 13 N 11301

Proces-Verbal

[illegible]

Fig. 8. Testamentul lui Ștefan Luchian.

[33] Trib. Ilfov, secția Notariat, 15353, 7 octombrie 1913.

[34] Trib. Ilfov, secția Notariat, 11301, 13 iunie 1914.

[35] Marius Tița, *Arta retrocedărilor*, în Bursa, 3 iulie 2015 și http://artindex.ro/2015/06/18/licitatie-alis-duminica-21-iunie-ora-11/

[36] Aglaia Corneanu, *Avem nevoie de Luchian!* în *Forum cultural*, anul IX, nr. 2, iunie 2009 (33), p. 46–49, accesibil la http://www.cimec.ro/revista-forum-cultural-botosani/33-anIX-2.html

INSCRIPȚIILE ICOANELOR DE SECOL XVI DIN MOLDOVA ŞI ȚARA ROMÂNEASCĂ. TIPOLOGIE ŞI CATALOG SELECTIV*

de MARINA SABADOS

Deşi considerabil mai succinte decât lungile inscripții explicative din pictura murală, inscripțiile icoanelor sunt la fel de importante ca şi cele din urmă şi îşi vădesc specificul.

Pentru perioada care privea tema proiectului, secolul al XVI-lea, au fost studiate atât icoane din Moldova, cât şi din Țara Românească, grupul celor dintâi numărând mult mai multe piese păstrate decât grupul celor din urmă. Astfel, pentru catalogul final au fost selectate 50 de icoane moldoveneşti şi 10 icoane din Țara Românească. S-au păstrat, de asemenea, şase iconostase – în formații incomplete – şi trei uşi împărăteşti disparate, aparținând şcolii moldoveneşti de pictură, pe care le-am inclus unui catalog de sine stătător[1].

În cazul icoanelor-portret, în care similitudinea cu prototipul a figurii sfântului reprezentat este o condiție *sine qua non*, prezența inscripției numelui este necesară şi nicidecum superfluă, ea având valoarea unei peceți identificatoare. Situația este valabilă şi pentru celelalte personaje sfinte reprezentate alături de cel din centru, căruia îi este destinată icoana: Iisus Hristos însoțit de apostoli (cat. 14, 16, 32, 52), Maica Domnului cu profeți (cat. 5, 7, 15, 51), Sf. Nicolae cu ierarhi (cat. 9), Sf. Paraschiva cu mucenițe şi cuvioase (cat. 34) etc.

În alte cazuri, inscripția identifică grupuri de personaje: patriarhi, proroci, apostoli, mucenici, mironosițe; vezi cazul celor două icoane *Duminica tuturor sfinților* (cat. 1, 36). Dumnezeu Tatăl este numit „Cel vechi de zile" (cat. 3), sf. Paraschiva primeşte uneori apelativul „Sf. Vineri" (Petka – cat. 8, 19). Interesantă este românizarea numelui sfintei Elena – „Ileana", într-o icoană din Moldova (cat. 33), în care fiul său este denumit simplu: „Constantin împărat", ori a numelui sfântului diacon Nicanor, devenit „Nicanul" (cat. 26).

Remarcăm folosirea denumirii „Pantocrator" într-un singur caz, din catalogul selectiv, şi anume într-o icoană din Moldova (cat. 16), şi tot aici, prezența calificativului dat unui sfânt, în cazul nostru sfântul Nicolae (cat. 9), ca „grabnic ajutător" („Скоропомошникъ").

În categoria numelor alăturate personajelor pe care le desemnează intră şi un caz special, cel al portretelor de donatori, valabil, în secolul al XVI-lea, pentru icoanele din vremea lui Neagoe Basarab (cat. 53, 54, 55). Un caz special, legat de Moldova de astă-dată, este cel al icoanei *Sfântul Gheorghe cu scene din viață*, dăruită de Petru Șchipul, împreună cu doamna Maria Amirali şi fiul lor Vlad, mănăstirii *Sfântul Pavel* de la Muntele Athos[2]. Nu am putut studia nemijlocit această icoană, de aceea reproducem inscripțiile care însoțesc portretele votive aşa cum au fost transcrise de autorul fişei, Euthymios N. Tsigaridas, din nefericire cu unele neclarități:

---

* Această lucrare a fost elaborată în cadrul proiectului *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*, finanțat de CNCS-UEFISCDI, nr. PN-II-ID-PCE-2011-3-0336, coordonator dr. hab. Constantin I. Ciobanu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", Bucureşti). Verificarea, traducerea şi identificarea surselor literare ale inscripțiilor – dr. Ruxandra Lambru, Universitatea Bucureşti, Facultatea Limbi şi Literaturi străine, Departamentul Filologie Rusă şi Slavă; fotografii – Sorin Chițu, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", Bucureşti.

[1] Acest catalog va fi publicat, în măsura posibilităților, într-un număr viitor al revistei *SCIA.AP* (Arhiva).

[2] *Treasures of Mount Athos*, catalogul expoziției de la Muzeul de Cultură Bizantină din Tesalonic, 1997, cat.nr. 2.77, p. 143–144.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 153–176, Bucureşti, 2016

„Iω Пєт[...] воєвод(а)” (Io Pet[ru] voievod), „Iω Мар[... ...]вод(а)” (Io Mar[ia voie]vod) şi „Iω [...]іла(нт) [?!] воєвод(а)” (Io Vlad Voievod). Titulatura „voievod” în cazul doamnei Maria (unde era de aşteptat să apară termenul кнѣгина) este neobişnuită. Istoricul Constantin Bălan, care ne-a oferit opinia sa cu neobosită bunăvoinţă, credea că zugravul nu era moldovean şi deci nefamiliarizat cu titulaturile oficiale în statul moldovenesc. Cazul este aproape un *hapax* pentru pictura de icoane din Moldova[3].

O categorie numeroasă de inscripţii priveşte titlurile scenelor reprezentate. Ele pot fi scurte, în cazul reprezentării marilor sărbători (ex. Adormirea Maicii Domnului – „Ȣспеніе Бц҃е”, Înălţarea Domnului – „Бъзнесеніе Хв҃о”, Coborârea Sf. Duh – „Съшествїѧ светаго Дх҃а”, Intrarea în Ierusalim – „Цвѣтоносие” etc.) sau mai lungi, explicative, în cazul scenelor din viaţa unui sfânt (ex. cat. 18). Alte inscripţii sunt non-convenţionale, având rolul de a explica detaliile imaginii, îndeosebi în cazul icoanelor din vremea Movileştilor: ex. *Rugul lui Moise* (cat. 20), *Izgonirea din Rai* (cat. 37) sau *Crucea Răstignirii şi simbolurile Patimilor* (cat. 13).

Un grup important cuprinde textele de pe cărţi şi filactere, care reproduc fragmente din Vechiul şi Noul Testament ori din surse obscure, acestea din urmă având menirea de a dezvălui semnificaţii date icoanei de către donator, ca în cazul icoanei *Sf. Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul* de la Domneşti-Argeş (cat. 57).

În icoanele din secolul al XVI-lea nu întâlnim semnături de zugravi. Există însă un caz în care numele pictorului este făcut cunoscut prin inscripţia care semnalează cumpărarea icoanei: este vorba de monahul Amfilofie, care a pictat *Duminica tuturor sfinţilor*, cumpărată ulterior (?), în 1514, de un anume Paşco (cat. 1). La începutul veacului următor, întâlnim prima menţiune de zugrav, Gligorie, în cadrul inscripţiei de donaţie a icoanei *Înălţarea Sfintei Cruci* de la Văleni–Piatra Neamţ (cat. 50).

Foarte preţioase, dar şi foarte rare în acest veac, sunt însemnările calendaristice, care oferă cercetătorilor informaţii inestimabile pentru datarea picturilor. Aceste date sunt fie cuprinse în inscripţia de donaţie (cat. 5–7, 37, 38, 50), fie „ascunse” în moduri deosebit de inventive (cat. 20, 51).

În sfârşit, un grup însemnat de inscripţii de pe icoane oferă informaţii asupra donatorilor, a categoriilor sociale din care aceştia făceau parte şi asupra posibilităţilor lor materiale. Ei puteau proveni din rândul elitei politice şi religioase a statului medieval Moldova sau Ţara Românească. Considerate, probabil, danii de importanţă minoră – în raport cu marile ctitorii de arhitectură şi pictură murală – icoanele poartă în rare ocazii însemne voievodale. În Moldova secolului al XVI-lea se înregistrează doar două cazuri, ambele reprezentând danii făcute în afara graniţelor ţării, ceea ce ar explica întrucâtva excepţia. Conform inscripţiei slavone reconstituite parţial – „[Ст]єфа[н] воє[в]о[д] г[о](с)по[да]рь [зє]м[л]и Мол[д]а[в]ско[и]” (Ştefan voievod, domn al ţării Moldovei) – vremelnicul domn Ştefan Lăcustă este donatorul celor trei icoane împărăteşti (*Deisis*, *Hodighitria* şi *Sf. Nicolae*) de la biserica sârbilor din Constantinopol, care mai puteau fi văzute înainte de anul 1955, când un incendiu a mistuit întreaga biserică[4]. Cel de-al doilea caz a fost deja prezentat: icoana *Sf. Gheorghe cu scene din viaţă* donată de Petru Şchiopul, doamna Maria Amirali şi fiul lor Vlad, la mănăstirea Sf. Pavel din Muntele Athos.

Portretele de donatori din icoanele munteneşti – de fapt, cele trei icoane din vremea lui Neagoe Basarab – ţin loc de inscripţii de danie, inscripţia din dreptul doamnei Despina, în icoana *Coborârea de pe cruce* (cat. 55), fiind, de fapt, o invocaţie a ajutorului Sfintei Fecioare.

[3] Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Ţara Românească*, în *BMI*, XL, 1971, nr. 1, p. 48, menţionează două cazuri de portrete votive în pictura pe lemn din Moldova, ambele în pomelnice, ceea ce diferă ca semnificaţie de portretele de donatori din icoane: portretele lui Alexandru Lăpuşneanu şi doamnei Ruxanda, repictate în sec. XVIII, pe voleurile pomelnicului de la mănăstirea Slatina (azi la muzeul Patriarhiei Române), şi portretul episcopului Anastasie de Rădăuţi, în pomelnicul din 1644 de la Moldoviţa. A existat totuşi o tentativă de reprezentare a donatoarelor unei icoane, în timpul lui Petru Rareş: este vorba despre portretele a două călugăriţe înfăţişate în icoana *Soborul preacuvioaselor femei* de la mănăstirea Agapia (cat. 3), portrete care au fost „ocultate”, acoperite cu un nou strat pictural, în aceeaşi epocă, ceea ce induce ideea unei interdicţii pe cale ierarhică; de sub noul strat pictural transpar, totuşi, siluetele celor două donatoare îngenunchiate la picioarele Maicii Domnului cu Pruncul în braţe.

[4] Marina Ileana Sabados, *Le don du voïvode Ştefan Lăcustă de Moldavie à l'église des Serbes de Constantinople* în „Zograf”, nr. 28, Beograd, 2000–2001, p. 139–142. Plecând de la articolele istoricului sârb A. Deroko, *Beogradska ikona Bogorodice u Carigradu*, în „Starinar”, III–IV/1952–1953 (Beograd, 1955), p. 217–222, şi V–VI/1954–1955 (Beograd, 1956), p. 363–364, am constatat, pe baza analogiilor compoziţionale cu icoanele moldoveneşti de la Urisiu de Jos (jud. Mureş) şi a descifrării inscripţiei fragmentare – copiată destul de aproximativ de A. Deroko şi reconstituită de prof. Pavel-Mircea Florea, de la Facultatea de Arhivistică din cadrul Academiei de Poliţie „Alexandru Ioan Cuza”, Bucureşti – că cele trei icoane împărăteşti de la biserica „Maica Domnului de la Belgrad”, din Constantinopol, datând din 1539, au fost donate de domnul Moldovei Ştefan Lăcustă şi sunt opera unui zugrav moldovean. Din păcate, aceste icoane nu mai pot fi studiate, deoarece au dispărut în 1955 într-un incendiu care a distrus complet biserica.

Prelații țării erau, desigur, donatori importanți şi nu puteau lipsi nici în cazul icoanelor: în catalog este prezentată o singură icoană donată de un asemenea înalt demnitar ecleziastic, *Deisis* dăruit de mitropolitul cărturar Anastasie Crimca (cat. 32).

Doi boieri, care au deținut importanta funcție de vistiernic în sfatul domnesc, au comandat icoane mari, somptuoase, care au necesitat, cu siguranță, eforturi financiare considerabile. Toader, donatorul icoanei *Sfinții arhangheli Mihail şi Gavriil*, de la Măşcăteşti (azi sat Căşăria, jud. Neamț), a fost mare vistiernic în sfatul domnesc, din 1525 februarie 12, până în 1527 aprilie 16[5], şi a deținut o parte din moşia Lăslăoani, pe râul Cracău[6], situat în vecinătatea satului Măşcăteşti[7], de unde provine icoana *Sfinților arhangheli*. Dan Vistiernic[8], al doilea ctitor al mănăstirii Humorului, din anul 1550, prezent în tabloul votiv aflat în pronaosul bisericii Adormirea Maicii Domnului, este donator, împreună cu prima sa soție Sofica[9], al icoanei *Hodighitria* de la Siliştea, din 1549 (cat. 7). Icoanele împărăteşti *Hodighitria* şi *Sfântul Nicolae* de la Urisiu de Jos (jud. Mureş) au fost comandate de nobilul român Luca „ot Urisiu”, în Transilvania.

Altă categorie de donatori este cea a micilor proprietari de pământuri sau negustori, aşa cum sugerează calitatea mai modestă a icoanelor donate de ei. Din această categorie fac parte, probabil, Todir Gric „ot Baimănic”, comanditarul icoanelor împărăteşti *Hodighitria*, *Deisis* şi *Adormirea Maicii Domnului* (cat. 10–12), Nistor şi soția sa Sofia (icoana *Sfântul Mihail şi Sfânta Paraschiva* de la Hurjuieni, cat. 19), Coşte cu soția Vasca (*Pogorârea Sfântului Duh* de la Hurjuieni, cat. 49), Gligorie cu soția Sofronia şi copiii săi (icoana *Înălțarea Domnului*, cat. 47), precum şi Ion, Nastasia şi copiii lor (icoana *Sfântul Gheorghe omorând balaurul*, cat. 48). Este interesant de remarcat faptul că, uneori, mai multe familii din această categorie socială colaborau la comanda unei tâmple, după cum se poate deduce din inscripțiile de danie de pe cele cinci icoane care au aparținut cândva frizei *Marea Deisis* a unei tâmple din nordul Moldovei. Astfel, Mihail şi soția sa Vera au donat trei icoane (*Sfinții apostoli Toma şi Marcu*, *Sfinții apostoli Andrei şi Luca*, *Sf. arhanghel Gavriil cu Maica Domnului* cat. 22–24), celelalte fiind plătite de doi bărbați, ale căror nume sunt ilizibile, şi de soțiile lor, Sofronia şi Marica (*Sfinții apostoli Pavel şi Matei* şi *Sfinții diaconi Parmena şi Nicanor*, cat. 25, 26).

În sfârşit, donatorii puteau fi călugări sau călugărițe: monahia Steliana sau Ştefana, împreună cu o călugăriță neidentificată, în inscripția foarte deteriorată a icoanei *Soborul sfintelor femei* de la mănăstirea Agapia (cat. 3), monahul Martirie (icoana *Sfinții ierarhi Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur şi Nicolae*, cat. 29), monahia Doroda (icoana *Izgonirea din Rai* de la schitul Văleni, cat. 37), o altă monahie Ştefana, de data aceasta de la începutul secolului al XVII-lea (icoana *Împărtăşirea apostolilor* de la Văleni/Văratec, cat. 38) şi alții.

Observăm, aşadar, că relaționarea picturii icoanelor de inscripțiile care o însoțesc este foarte importantă pentru cercetători, interesați de iconografia şi arta icoanelor. Remarcabila varietate de informații pe care le oferă inscripțiile, justifică pe deplin tema proiectului derulat în cadrul Institutului bucureştean de Istoria Artei.

---

[5] Nicolae Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească şi Moldova. Sec. XIV–XVII*, Bucureşti, 1971, p. 331.

[6] I.C. Miclescu-Prăjescu, *Obârşia unei familii din Moldova*, în *RIR*, X, 1940, p. 179.

[7] Vezi *Tezaurul toponimic al României. Moldova*, vol. I/partea 1, Bucureşti 1991, p. 630 (Lăslăoani), 707 (Măşcăteşti).

[8] A fost *mare vistier* în sfatul domnesc al lui Petru Rareş, al fiului său Iliaş (1545 sept.17–1546 mart.1; 1546 apr.21–1550 mart.12), şi al lui Alexandru Lăpuşneanu (1553 iul. 29–1554), apoi a deținut demnitatea de hatman (1554 mart. 1–1555 mai 12) (vezi Nicolae Stoicescu, *Dicționar*, p. 301). *Cf.* Maria Magdalena Székely, *Sfetnicii lui Petru Rareş*, Iaşi, 2002, p. 352.

[9] M.M. Székely, *Sfetnicii*, p. 362.

CATALOG SELECTIV

Verificarea, traducerea şi identificarea surselor literare – dr. Ruxandra Lambru

MOLDOVA

1. *Duminica tuturor sfinţilor*, ante 1514, pictată de monahul Amfilofie şi cumpărată de Paşco din Vama. Icoană provenind de la biserica de lemn Înălţarea Domnului din Vama de Jos, com. Vama, jud. Suceava; în prezent la mănăstirea Suceviţa, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava.
a) Inscripţii pe faţa icoanei, la partea superioară a registrelor II şi III – identificarea grupurilor de sfinţi: r.II: „**Ли(к) пр(а)п[одо]бны(х) ѡ(т)цъ**” (Ceata preacuvioşilor părinţi); „**Ли(к) с(вѧ)ты(х) ап(осто)лъ**” (Ceata sfinţilor apostoli); „**Ли(к) пр(о)р[о]чьскыи**” (Ceata prorocilor); „**Ли(к) патриар(х)шескы(и)**” (Ceata patriarhilor); r.III: „**[Лик п]р[ѣ]п[одо]бны(х) же(нъ)**” (Ceata preacuvioaselor femei); „**Ли(к) с(вѧ)ты(х) ц[а]реи**” (Ceata sfinţilor împăraţi); „**Ли(к) с(вѧ)ты(х) м[ѫч]ни(къ)**” (Ceata sfinţilor mucenici); „**Ли(к) с(вѧ)ты(х) мѫчени(цъ) же(нъ)**” (Ceata sfintelor muceniţe femei).
b) Inscripţie pe spatele icoanei – referitoare la numele pictorului şi la cel al cumpărătorului icoanei: „**† Сїе иконѫ писа мона(х) Амфилофїи ѿ молдате ~ кѹпи Пашко ѿ мита(х) въ лѣ(т) ·҂з҃·к҃·в҃· м[ѣсѧ]ц(ъ) юнїа·ѕ҃**” (Această icoană a pictat-o monahul Amfilofie de la Moldoviţa (?). A cumpărat Paşco din Vama la anul 7022, iunie, 6)[10].

2. *Sfinţii arhangheli Mihail şi Gavriil*, 1525–1527 ?[11], donată de vistiernicul Toader. Icoana provine de la biserica de lemn din Măşcăteşti, com. Dobreni, jud. Neamţ; azi la mănăstirea Secu, depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Iaşi, jud. Neamţ.
a) Inscripţii pe aureolele arhanghelilor, indicând numele acestora: „**Ар Ми[ха]иль**”, „**Ар Гаврїилъ**” (Ar. Mihail, Ar. Gavriil).
b) Inscripţie de danie, la baza icoanei: „**† М[о]лоба раба Б[о]жїа пана Тоде(р) висте(р)[ни]ка**” (Ruga robului lui Dumnezeu pan Toader vistiernic)[12].

3. *Soborul preacuvioaselor femei* (ilustrarea stanţei a XIX-a din Imnul Acatist), icoană din al doilea sfert al sec. XVI, donată de monahia Ste[fa?/ lia?]na şi o călugăriţă neidentificată. Conform tradiţiei, icoana provine de la schitul Schimbarea la Faţă din Văleni-Piatra Neamţ. De la începutul sec. XX, se păstrează la mănăstirea Agapia, jud. Neamţ.
a) Inscripţii în câmpul icoanei, identificând scena şi numele lui Dumnezeu Tatăl şi al Sf. Duh: „**Сѫборь пр[ѣ]п[о](д)[о]бны женамь**” (Soborul preacuvioaselor femei); „**Ветхе Дънь**” (Cel Vechi de Zile), „**Ст҃ы Дѹ(х)**” (Sf. Duh).
b) Inscripţie de danie pe rama de jos a icoanei, păstrată fragmentar: „**[† Прї]ими, Г҃и, молбѫ сїѫ. Написаниѧ ѧ иконѫ ѡт раба Б(о)жїа, мѡнахиѧ Сте[фа?/лиа?]нѧ ї раба Б(о)[жїа] ... мѡ[нахиѧ]**” (Primeşte, Doamne, ruga aceasta. Zugrăvirea icoanei de roaba lui Dumnezeu monahia Stefana?/ Steliana? şi roaba lui Dumnezeu ...(?) monahia)[13].

4. *Schimbarea la Faţă*, al doilea sfert al sec. XVI. Icoana provine de la schitul Schimbarea la Faţă din Văleni-Piatra Neamţ. Se păstrează în Palatul mitropolitan, Iaşi.
Inscripţii în câmpul icoanei desemnând titlul scenei şi nume: „**Преѡбраженїе**” (Schimbarea la Faţă). „**І҃с Х҃с**”, „**Їлїа**”, „**Мо[и](с)[еи]**” (Is Hs, Ilie, Moise).

---

[10] *Cf.* Marina Ileana Sabados, *Une icône moldave inconnue du commencement du XVIe siècle*, în *RRHA.BA*, XXVIII (1991), p. 3–10, ref. p. 3.

[11] Datare sugerată de perioada în care boierul Toader a ocupat funcţia de vistiernic în Sfatul ţării (Nicolae Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova. Sec. XIV–XVII*, Editura Enciclopedică Română, Bucureşti, 1971, p. 331).

[12] *Cf.* M.I. Sabados, *La peinture d'icônes au temps de Pierre Rareş*, în *RRHA.BA*, XXXI (1994), p. 29–71, ref. p. 68.

[13] *Cf. ibidem*. Vezi şi eadem, *Deux icônes moldaves du XVI*[e] *siècle illustrant le X*[e] *oikos de l'Hymne Acathiste*, în *RRHA.BA*, XXXV (1998), p. 45–56, ref. p. 45–47.

5. *Maica Domnului cu Pruncul* (Hodighitria), 1539, donată de Pan Luca din Urisiu; icoană împărătească provenind din vechiul iconostas al bisericii Sf. Nicolae din Urisiu de Jos. Se păstra în actualul iconostas (sec. XVIII) al bisericii de lemn Sf. Nicolae, Urisiu de Jos, jud. Mureş, până înainte de 2010, când a fost furată din biserică, împreună cu icoana *Sfântul Nicolae*; recuperată, se păstrează în prezent la Muzeul de Istorie din Târgu Mureş.
a) Inscripții pe ramele verticale, cu numele prorocilor: „Моиси”, „Давїдь”, „Захарїѧ”, „М...” (?), (indescifrabil), „Їк...ьїд (?)”; „Ѧронь”, „Соломонь” , „Ісаиа”, „Гедеωн”, (indescifrabil), Ѧвак[ꙋ]м” (Moise, David, Zaharia, M...?, ...?; Aron, Solomon, Isaia, Ghedeon, ...?, Avacum).
b) Inscripție de danie la baza icoanei, pe chenar: „Молба раба Бж҃їа пань Лꙋка ѿ Ꙋрисиꙋ и подрꙋжие свое и чадомь своим въ лѣ(т) · ҂з҃ · м҃ · з҃ · м(с)ць м҃(р) а҃ д҃нь” (Ruga robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu şi soția sa şi copiii săi, la anul 7047, luna martie, ziua 1)[14].

6. *Sfântul Nicolae cu scene din viață*, 1539, donată de Pan Luca din Urisiu; icoană împărătească provenind din vechiul iconostas al bisericii Sf. Nicolae din Urisiu de Jos. Se păstra în actualul iconostas al bisericii de lemn Sf. Nicolae, Urisiu de Jos, jud. Mureş, până înainte de 2010, când a fost furată din biserică, împreună cu icoana *Maica Domnului cu Pruncul*; recuperată, se păstrează în prezent la Muzeul de Istorie din Târgu Mureş.
a) Inscripție cu numele sf. Nicolae, în câmpul icoanei: „Свети Николае”.
b) Inscripție de danie la baza icoanei, pe chenar: „Молба раба Бж҃їа пань Лꙋка ѿ Ꙋрисиꙋ и подрꙋжие свое и чадомь своим въ лѣ(т) · ҂з҃ · м҃ · з҃ · м(с)ць м҃(р) а҃ д҃нь” (Ruga robului lui Dumnezeu pan Luca din Urisiu şi soția sa şi copiii săi, la anul 7047, luna martie, ziua 1)[15].

7. *Maica Domnului cu Pruncul* (Hodighitria), icoană de procesiune donată în 1549 de pan Dan vistiernic. Provine de la biserica de lemn (sec. XIX) din Siliştea, com. Români, jud. Neamț şi se păstrează azi în muzeul Arhiepiscopiei Romanului şi Bacăului, Roman, jud. Neamț.
a) Inscripții pe ramele verticale, desemnând numele prorocilor şi texte pe filacterele acestora: „Моісе(и)”, „Ꙋзрн/ті ж (Г҃и)/ваш” (Moise, „Vedeți că Domnul vostru” [Ieşire, 16, 29 ?]); „Соломонь”, „Мно/гї дж(щи)/рѣ съ” (Solomon, „Multe fete s-au dovedit” [Pilde 31, 29]); „Еремїѧ”, „Б҃ъ на/шъи/ б҃нь не(с)” (Ieremia, „Dumnezeul nostru...” [text obscur])”, „Гедеω(н)”, „Съни(д)[е]/ꙗко д/жж(д)ъ” (Ghedeon, „S-a pogorât precum ploaia” [*cf.* Ps 71, 6 care trimite la Judec 6, 37–40]); „Захариа”, „И ви(д҃х)/есї (с)вѣ/ш҃нї/къ зла(т)” (Zaharia, „Şi am văzut sfeşnic de aur” [Zaharia 4, 2]); „Ѧ[в]акомь”, „Егда/ прїблї/жїт сѧ/ лѣта” (Avacum, „Căci s-a apropiat anul / anii” [Deuteronom 15, 9 ?]). „Ѧронь”, pe filacter – „Ти есї/ ереиї въ/ вѣкї/по чине/[...]” (Aron, „Tu eşti preot în veac, după rânduiala [lui Melhisedec]...” [Ps 109, 4]; pe veşmânt – „нн/нгаи/кдн/ке/и/р” ?; „Дави(д)”, „Рече/ Г҃ь к жмь” (David, „Zis-a Domnul către mine”, *cf.* Ps 2, 7; în cazul ultimului cuvânt ar putea fi o greşeală de transcriere, жмь în loc de мном); „Исаиа”, „изеде / жез(л)ь / изь к” (Isaia, „A ieşit mlădiță din [rădăcina lui Iesei]” [Isaia 11, 1]; изеде în loc de изиде); „Малахиа”, „те Б(и)/фле/ме” (Maleahi, „Şi tu, Betleeme” [text-sursă Mihea 5, 1, cunoscut şi ca paremie la Naşterea Domnului. Există două variante ale acestui text, textul de la Mihea 5, 1 : „Şi tu, **Betleeme** Efrata, deşi eşti mic între miile lui Iuda”, şi cel de la Matei 2, 6, care reia profeția din VT într-o altă formulare: „Şi tu, **Betleeme** Efrata, deşi eşti mic între miile lui Iuda”. Aici apare pe filacterul prorocului Maleahi şi nu la Mihea); „Ꙗковъ”, „Сїѧ/ лѣс(т)вца ꙋ/тврѣ” (Iacov, „Această scară sprijinită [de pământ]” [Facere 28, 12]); „[Да]ниїль”, „[...]ра/[...]ѧ/ [..]не/ѧже/ ѿ с҃е” (Daniil, 2, 34 ? „piatră tăiată nu de mână”)[16].
b) Inscripție de danie, pe rama de la baza icoanei: „Мольба раба Бж҃иї пань Дань вел[и]кие вистѣрьнїкь и кнехынѣ его Софика · вл҃то · ҂З · Н · З · мс҃ц апрї(л) · е҃ї” (Ruga robului lui Dumnezeu pan Dan mare vistiernic şi a soției sale Sofica, la anul 7057, luna aprilie 15)[17].

---

[14] *Cf.* Marius Porumb, *Icoanele moldoveneşti ale bisericii din Urisiu de Jos (jud. Mureş)*, în *SUBB. Series Historia*, fasc. 2 (1973), p. 37–42; M.I. Sabados, *La peinture*, p. 68.

[15] *Ibidem*.

[16] Pentru inscripțiile icoanei *Maica Domnului cu Pruncul* de la Siliştea–Roman, vezi Ruxandra Lambru, „(Con)text şi surse: observații pe marginea a două icoane *Hodighitria* din Moldova”, comunicare la sesiunea ştiințifică *Text şi imagine în pictura românească din secolul al XVI-lea*, în cadrul proiectului PN-II-ID-PCE-2011-3-0336 finanțat de CNCS-UEFISCDI, 10–11 oct. 2013, Bucureşti.

[17] *Cf.* M.I. Sabados, *La peinture*, p. 69.

8. *Sfânta Paraschiva*, prima jumătate a sec. XVI? Icoană provenind de la biserica Sf. Nicolae din Câmpulung Moldovenesc, jud. Suceava şi păstrată la mănăstirea Suceviţa, depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava.
Inscripţie slavonă cu numele sfintei: „Параскывие // Ста҃а Пе(ѕ)ка” (Paraschiva / Sfânta Vineri).

9. *Sfântul Nicolae*, mijlocul sec. XVI ? Icoană provenind de la mănăstirea Râşca; se păstrează în muzeul mănăstirii Văratec, jud. Neamţ.
Inscripţie slavonă – calificativul Sf. Nicolae: „Скоропомошнікь” (De grabă ajutător). S-au păstrat incomplet inscripţiile cu numele ierarhilor de pe latura stângă: „сты҃ Иоа[н]”, „[сты҃ ...]ги” (?), „сты҃ Аѳанас[ие]”, „сты҃ Макари[е]”, „сты҃ Спирид[он]” (Sf. Ioan [Gură de Aur], ?, Sf. Atanasie, Sf. Macarie, Sf. Spiridon).

10. *Maica Domnului cu Pruncul* (Hodighitria), a doua jumătate a sec. XVI, donată probabil de Todir Gric din Baimănic, localitate neidentificată (numele donatorului a fost identificat după inscripţia completă a icoanei *Adormirea Maicii Domnului*, cat. 12). Icoană împărătească provenind din acelaşi iconostas cu icoanele următoare (cat. 11 şi 12). În prezent, la mănăstirea Suceviţa, depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava, adusă de la biserica Sf. Nicolae din Câmpulung Moldovenesc.
Inscripţie de danie, jos pe chenar, slavonă, păstrată incomplet: „Мо(л)ва [р]аб[а] Бож...” (Ruga robului lui Dumnezeu...).

11. *Deisis*, a doua jumătate a sec. XVI[18], donată probabil de Todir Gric din Baimănic, localitate neidentificată (numele donatorului a fost identificat după inscripţia completă a icoanei *Adormirea Maicii Domnului*, cat. 12). Icoană împărătească provenind din acelaşi iconostas cu icoanele cat. 10 şi 12. Până în 1936 a făcut parte din colecţia particulară Avram Ignătescu din Câmpulung Moldovenesc, cu provenienţă necunoscută. În prezent se află la Muzeul „Arta Lemnului”, Câmpulung Moldovenesc, jud. Suceava.
Inscripţie de danie, jos, pe chenar, slavonă, păstrată incomplet: „Мо(л)ва рабa Божи Тодир[ь] Гри(к) ѡ(т) [Ба]и М[жник]” (Rugăciunea robului lui Dumnezeu Todir Gric <Toader Grecul?> din Baimănic).

12. *Adormirea Maicii Domnului* (fig. 1), a doua jumătate a sec. XVI, donată de Todir Gric din Baimănic, localitate neidentificată. Icoană împărătească provenind din acelaşi iconostas cu icoanele cat. 10 şi 11; se păstrează la mănăstirea Suceviţa, depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava, adusă de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava.
Inscripţii în slavonă: a) numele scenei: „Ѹспение Бц҃е” (Adormirea Născătoarei de Dumnezeu); b) de danie, jos, pe chenar: „Мо(л)ва раба Бож[и] Тодирь Гри(к) ѡ(т) Баи҃ Мжни(к)”.

13. *Crucea Răstignirii şi simbolurile Patimilor*, icoană de folosinţă particulară, ultimul sfert al sec. XVI. Colecţie particulară din Piatra Neamţ.
Inscripţii în câmpul icoanei: iniţiale şi monograme în slavonă – „Ц[арь] С[лава]” (Împăratul Slavei); „Іс҃ Хс҃ Н[и]к[а]” (Iisus Hristos învinge); „ко(п)[ие]” (copie); „ѡц[ьтъ]”(oţet); „ж[ез]л[ъ]” (trestie); „г[во](з)[дий]” (cui); „М[ѣ](с)[то] л[обно] р[аи] б[ы](с)[ть]” (Locul căpăţânii este rai); „Гл[ава] Ад[ама]” (Ţeasta lui Adam)[19].

14. *Deisis*, ultimul sfert al sec. XVI. Icoană posibil de tâmplă, de provenienţă necunoscută, păstrată azi în muzeul Arhiepiscopiei Romanului şi Bacăului, Roman.
Inscripţii în limba slavonă:
a) Numele sfinţilor (parţial ilizibile) – „Іс҃ Хс҃”, „[Мр] Ѳу”, „Іwн...”, „Пе(ѕ)[ръ]”, „Еѵ҃ Іw[н]”, „Еѵ҃ [Марку]”, „Фї(л)[ипъ]”, „[Павель]”, „Еѵ҃ М[аѳеи]”, „[Еѵ҃] Лу(к)[а]”, „А[н]д[р]е[и]”, „Ѳом[а]” (Ioan [Botezătorul], Petru, ev. Ioan, ev. [Marcu], Filip, [Pavel], ev. Matei, ev. Luca, Andrei, Toma).

[18] Considerată prima jumătate a sec. XVII la Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, Bucureşti, 1979, fig. 32.
[19] Victor Brătulescu, *Iniţiale şi monograme legate de semnul crucii*, în *MO*, XVII, nr. 7–8 (1965), p. 568–586, ref. p. 570.

b) Versete din Evanghelia lui Ioan 6, 48–50, redactate incomplet, pe cartea lui Iisus, slavonă – „Азъ єсимь/ хлѣ(б)[ъ]/ живо(ѕ)ны(и)/·Ѡ҃ці вашїа/ доша ман(н)ѫ// въ пvстынии/ ѹме(р)ѣ(х)шѫ/ съ(и) є(с)[ть] хл(ѣ)бъ съ/ходѧ [?]ънб҃съ” (Eu sunt pâinea vieții. Părinții voştri au mâncat mană în pustie şi au murit. Pâinea care se coboară din cer este aceea din care [dacă mănâncă cineva nu moare]).

15. *Maica Domnului cu Pruncul* (Hodighitria), sfârşitul sec. XVI. Posibil icoană de tâmplă, provenind de la mănăstirea Pângărați, jud. Neamț, în prezent în colecțiile MNAR, nr.inv. 11787/ i 444.
Inscripții cu numele profeților pe filactere: la stânga – „Моисе”, „Д[а]ви(д)”, „Заха/рхари/ѣ” (sic!), „Гид[еон]”, „Илиѣ”, „Єреми/ѣ” (Moise, David, Zaharia, Ghedeon, Ilie, Ieremia); la dreapta – „Аро(н)”, „Соло/мо(н)”, „Исаи[ѧ]”; prorocul Daniil, tânăr, imberb, nu are filacter, ci ține in mâini atributul său, muntele, după care a fost identificat; „Іаковь”, „Авѣк(ѹ)/м” (Aron, Solomon, Isaia, [Daniil], Iacov, Avacum).

16. *Deisis*, sfârşitul sec. XVI[20]. Mănăstirea Humorului, biserica Adormirea Maicii Domnului, jud. Suceava.
Inscripții originale: „῾Ο Пандо[к]ратор” (Pantocratorul). Numele apostolilor: „Петрь”, „Ма[ѳ]те(и)”, „Ма(р)ко”, „[С]имо(н)”, „[В]а[р]ѳоломе(и)”, „Павель”, „Іѡ(н)”, „Лѹка”, „А(н)дреи”, „Іако(в)”, „[Фи]ли(п)” (Petru, Matei, Marcu, Simon, Vartolomeu, Pavel, Ioan, Luca, Andrei, Iacov, Filip).

17. *Maica Domnului cu Pruncul* (Glykophilousa), sfârşitul sec. XVI. Proveniență necunoscută, în prezent la mănăstirea Văratec, jud. Neamț, în muzeu.
Inscripție – titlul scenei: „Цѣлованїе” (Sărutarea).

18. *Sfântul Ioan Botezătorul cu scene din viață*, sfârşitul sec. XVI. Posibil icoană împărătească, provenind dintr-o tâmplă necunoscută[21]. Se păstrează la mănăstirea Neamț, jud. Neamț, în iconostasul din sec. XVII de la Cetatea Neamțului.
Inscripții: „Ст҃ии І҃ѡ Прѣ(д)теч” (Sf. Ioan Înaintemergătorul); text pe filacter – „Се(и) агне(ц) Бж҃и·въ зе(м)лѣ и грѣ(х) мирѹ·се азь ре(ч) гла(с) въпиѫщаго въ пѹстини·оуготоваите пъ҃т Гн҃ь·прави творите стѹзѣ ег(о)· оуже бо и секира при корени дрѣва лижеть въсѣко оубо дрѣво.” (Compozit de texte adaptate: „Iată Mielul lui Dumnezeu”, pe pământ, „[Cel ce ridică] păcatul lumii.” – Ioan 1, 29; Iată eu spun „Glasul celui ce strigă în pustie: Pregătiți calea Domnului, drepte faceți cărările Lui” – Matei 3, 3, Luca 3, 4; „Acum securea stă la rădăcina pomilor şi tot pomul [...].” – Matei 3, 10)[22].
Titlurile scenelor desfăşurate pe cele patru laturi:
I. latura superioară – 1. „Рож(д)ество І҃ѡ” (Naşterea lui Ioan); 2. „Бежѣ Илисавеѳа се младе(н)це(м) въ гора(х) и въ пещера(х)” (A fugit Elisabeta cu copilul în munți şi în peşteri); 3. „[прис]тавлѣе(т) агг҃ль І҃ѡ въ пѹстинѣ” (Îngerul îl duce pe Ioan în pustie); 4. „І҃ѡ въ пѹстинѣ [...]рисѣтѹ се вѣ [...] и съ ско(р)пи” (Ioan în pustie înfățişat cu [fiarele] şi cu scorpiile);
II. laturile verticale, stânga–dreapta – 5. „Прииде агг҃ль· Гн҃ь къ Иѡа(н) гл҃ѣ гради кръща” (A venit îngerul Domnului la Ioan [şi] i-a spus: mergi să botezi); 6. „пророче прииди крь(с)ти мѧ” (Proorocule, botează-mă!); 7. „Ѹпосланїе Іѡново въ прошенїе” (Trimiterea ucenicilor lui Ioan [la Iisus] cu rugăminte); 8. „Кръ[щению]” (Botezul [Domnului]); 9. „Многое пшеницѫ плѣве да се сожже(т) ѡгне(м)” [Mult este grâul, pleava să se arunce în foc – *cf.* Luca 3, 17]; 10. „[А]зь ѹбо водоѧ крьще ви с грѣде(т) же” (Eu unul vă botez cu apă; cel care vine – Matei 3, 11); 11. „Посла Иро(д) ц҃рь вѣсники къ Иѡа(н)” (Irod împăratul trimițând la Ioan – Marcu 6, 17); 12. „Ѡбрѣтенїе че(ст)ныѧ глава” (Aflarea [a treia] cinstitului cap [al sf. Ioan]);
III. latura inferioară: 13. „Недостоити имѣти Филипа жен брата [сво]его” (Nu se cuvine să iei pe femeia lui Filip, fratele tău – *cf.* Matei 14, 4 şi Marcu 6, 18); 14. „Въвъ(р)же(н) б҃и въ те[м]ницъ” (Aruncat în temniță); 15. „Ѡбрѣтенїе че(ст)ные глави Прѣ(д)теч” (Tăierea cinstitului cap al Înaintemergătorului);

[20] Repictată parțial în ulei, în 1832.
[21] Ipoteză aparținând Constanței Costea, *La sfârşitul unui secol de erudiție: pictura de icoane din Moldova în timpul lui Ieremia Movilă. Ambianța Suceviței*, în *AT*, III (1993), p. 77–91, ref. p. 86.
[22] *Cf. ibidem*, p. 83.

16. „ꙋчрѣж(д)енїе Иродовѣ” (Ospățul lui Irod); 17. „Ѿбрѣтоше че(ст)нѣ главѝ въ пола Иродов” (Aflarea cinstitului cap în palatul lui Irod).

19. *Sfântul arhanghel Mihail şi Sfânta cuvioasă Paraschiva* (fig. 2), 1592 ? Donată de Nistor, soția sa Sofia şi fiii lor. A aparținut bisericii din satul Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava şi se păstrează la mănăstirea Sucevița, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților, jud. Suceava.
Inscripții în slavonă: 1. nume – „Архагг҃ль Михаи(л)”, „Ст҃а Пе(ѕ)ка” (Arhanghel Mihail, Sf. Petca – Vineri); 2. sub personajul culcat sub picioarele arh. Mihail – „попиша еже сн и послꙋжꙋ”[23] (A băut [paharul?]); 3. de danie – „М[ольба] рабь Бж҃їю Нисторь·Соф[иа] по(д)рꙋжїе и сн҃ые его въ лт҃ь·҂зр(?)” (Ruga robului lui Dumnezeu Nistor, Sof[ia] şi fiii lor, la anul 7100 [?]=1592 ?).

20. *Rugul lui Moise*, 1596. Provine din biserica de lemn a schitului Văleni–Piatra Neamț şi se află la mănăstirea Agapia, în depozit. Icoana se încadrează orientării „intelectualiste” a picturii din vremea Movileştilor, prin coroborarea vizuală a iconografiei Întrupării (Maica Domnului–Rug aprins) cu cea a Judecății şi Mântuirii (tronul Hetimasiei).
Inscripții în slavonă, referitoare la secvențele ilustrate: 1. la st. sus, cu roşu – „+ Агг҃ль Гн҃ь/ принеси·бл҃го/вестире·Мо(и)си/ ѡ ври” (Îngerul Domnului binevesteşte lui Moise despre [?]); 2. la dr. sus, cu roşu – „Моиси/ ѡвида(н)/ г҃ы(с) вѫт/хи зако(н)/ ді҃ скри/жал” (Moise primeşte de la Domnul Vechiul Testament 14 Table); 3. la st., zona de mijloc, cu alb – „Вїдѫ М(оиси) ѿ Синаѫ” (A văzut Moise din [muntele] Sinai); 4. jos, st., pe strat pictural, sub piciorul lui Moise, între aripa serafimului şi zona nepictată, şir de trei cifre chirilice, suprapuse – „з̑/р̑/д̑” (7104 = 1596).

21. *Sfinții Trei Ierarhi*, 1599 (?). Provine din biserica de lemn a schitului Văleni–Piatra Neamț şi se află la mănăstirea Agapia, în depozit.
Inscripții în slavonă: 1. numele sfinților – „Ст҃ы Грїгорие Бг҃осл҃во” (Sf. Grigore de Dumnezeu Cuvântătorul), „Ст҃ы Iѡ(н) Златоꙋсть” (Sf. Ioan Gură de Aur), „Ст҃ы Васил̑їе Великие” (Sf. Vasile cel Mare); 2. pe spatele icoanei, însemnare în scriere cursivă, ilizibilă, încheiată cu – „л҃ѣ ҂зр҃з” (anul 7107 = 1599).

22. *Sfinții apostoli Toma şi Marcu*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Icoană de tâmplă din friza *Marea Deisis* (din aceeaşi friză provin şi următoarele patru icoane, cat. 23–26). Provine de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava, şi se păstrează la mănăstirea Sucevița, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților pentru jud. Suceava.
Inscripții: 1. numele apostolilor – „Ѳ҃о” (Toma), „М(ар)ко” (Marcu); 2. inscripție de donație – „Сиѧ молениє сът/вори Михаил и под/рꙋжиѫиѫ (sic!) его Вѫра/ в[?] за свои д[ꙋ]ши и за/ д[ꙋ]шѫ родитзлѣ свозво”[24] (Această rugăciune au făcut-o Mihail şi soția lui Vera, să fie pentru sufletele lor şi pentru sufletele părinților lor).

23. *Sfinții apostoli Andrei şi Luca* (fig. 3), sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Icoană de tâmplă din friza *Marea Deisis* (din aceeaşi friză provin şi icoanele cat. 22, 24–26). Provine de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava, şi se păstrează la mănăstirea Sucevița, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților pentru jud. Suceava.
Inscripții: 1. numele apostolilor – ‚Ан(д)ре[и]” (Andrei), „Лꙋ(к)[а]” (Luca); 2. inscripție de donație – „Сиѫ молениє с/ъѕ вови (sic!) Михаилъ/ и подрꙋжиѫ его Вѫра в[?] за свои д[ꙋ]/ши и [за] д[ꙋ]шѫ родитзлѣт (sic!) своз[г]о”[25] (Această rugăciune au făcut-o Mihail şi soția lui Vera, să fie pentru sufletele lor şi pentru sufletele părinților lor).

---

[23] La Bis. Sf Treime–Cozia, în naos, tot la sf. arh. Mihail, apare inscripția Пїи чашꙋ еиже послꙋжил (Bea paharul pe care l-a băut), vezi Corina Popa, Ioana Iancovescu, Vlad Bedros, Elisabeta Negrău, *Repertoriul picturilor murale brâncoveneşti. I. județul Vâlcea*, vol. Text, Bucureşti, 2008, p. 278, vol. Ilustrații, p. 164, fig. 38.

[24] În ultimele două cuvinte, aveam de-a face cu scrierea eronată a literelor з, pentru є, şi в pentru г.

[25] Ca în cazul icoanei anterioare, cat. 22, avem de-a face cu scrierea eronată a literei з, pentru є.

24. *Maica Domnului şi Sfântul arhanghel Gavriil*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Icoană de tâmplă din friza *Marea Deisis* (din aceeaşi friză provin şi icoanele cat. 22, 23, 25, 26). Provine din Moldova de nord (probabil de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava) şi se păstrează la Muzeul de artă din cadrul Complexului Muzeal Naţional „Moldova”, Iaşi; aici a fost transferată de la MNAR, care a achiziţionat-o în 1966 de la Vera Veslovschi Niţescu din Bucureşti.
Inscripţii: 1. numele – „Ѧр҃(х)г҃елы Га҃врїї[ль]” (Arhanghel Gavriil), „Мр҃ Ѳ҃у”; 2. inscripţie de donaţie – „Сиѧ моление съѕ вори Михаилъ и подрѹжиѧ его Вѧр[а] за свои д[ѹ]ши·и за д[ѹ]шѧ родиѕ злѣ своѕго”[26] (Această rugăciune au făcut-o Mihail şi soţia lui Vera, pentru sufletele lor şi pentru sufletele părinţilor lor).

25. *Sfinţii apostoli Pavel şi Matei*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Icoană de tâmplă din friza *Marea Deisis* (din aceeaşi friză provin şi icoanele cat. 22–24, 26). Provine din Moldova de nord (probabil de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava) şi se păstrează la Muzeul de artă din cadrul Complexului Muzeal Naţional „Moldova”, Iaşi; aici a fost transferată de la MNAR, care a achiziţionat-o în 1966 de la Vera Veslovschi Niţescu din Bucureşti.
Inscripţii: 1. numele – „Павє(л)” (Pavel), „М[а](ѳ)[єи]” (Matei); 2. inscripţie de donaţie – „Сиѧ моление съѕ вори Ма[?]а и подрѹжиѧ его Софрониѧ·и Ѳѕ агѡдосиъ[?] за свои д[ѹ]ши и за д[ѹ]шѧ род[иѕ єл]ѣ своѕго”[27] (Această rugăciune au făcut-o M[...?] şi soţia lui Sofronia şi Teodosia (?), pentru sufletele lor şi pentru sufletele părinţilor lor).

26. *Sfinţii diaconi Parmena şi Nicanor*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Icoană de tâmplă din friza *Marea Deisis* (aceleiaşi frize îi aparţin şi icoanele cat. 22–25). Provine din Moldova de nord (probabil de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava) şi se păstrează la Muzeul de artă din cadrul Complexului Muzeal Naţional „Moldova”, Iaşi; aici a fost transferată de la MNAR, care a achiziţionat-o în 1966 de la Vera Veslovschi Niţescu din Bucureşti.
Inscripţii: 1. numele – „Па[р]мз(н)[а]”[28] (Parmena), „Никанѹ[л]”[29] (Nicanor); 2. inscripţie de donaţie – „[Сиѧ м]олєнѥ·съѕ вори Маѯ[?]и(х) и подрѹжїѣ его Марика” (Această rugăciune au făcut-o Max[...?] şi soţia sa Marica).

27. *Iisus arhiereu pe tron*, sfârşit sec. XVI–început sec. XVII. Provine de la biserica de lemn (1776) din Vânători–Piatra Neamţ şi se află la mănăstirea Secu, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Iaşilor, jud. Neamţ.
Inscripţie în slavonă, pe cartea deschisă din mâna lui Iisus: „Ѧзь єс[и]мъ с[вѣ]ть мирѹ// ходѣ по мнѣ и не имать” (Eu sunt Lumina lumii; [cel ce Îmi] urmează Mie [nu va umbla în întuneric], ci va avea [lumina vieţii]. Ioan 8, 12).

28. *Cinci sfinţi mucenici*, în jurul anului 1600. Se află la MNAR, nr.inv. 72606/ i 1426, şi este posibil să provină de la mănăstirea Suceviţa[30].
Inscripţie în slavonă: „Сѕ мч҃нкь” (Sfinţii mucenici).

29. *Sfinţii ierarhi Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur şi Nicolae*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Donată de monahul Martirie. Se află la MNAR, fiind achiziţionată din Bucureşti în 1966.
Inscripţii în slavonă: 1. numele sfinţilor – „Васїлїє Велїкїє, Іѡ҃а(н) Зла(ѕ)v(с)[т], Ст҃їи Нїколаѥ” (Vasile cel Mare, Ioan Gură de Aur, Sf. Nicolae); 2. de danie, la baza câmpului central –

[26] Ca în cazul icoanelor cat. 22 şi 23, s-a scris eronat litera з, pentru є.

[27] Aceeaşi confuzie de redactare, ca în icoanele cat. 22–24: litera з, pentru є.

[28] Redactare eronată: litera з, pentru є, ca în inscripţiile icoanelor cat. 22–25.

[29] Formă locală pentru Nicanor; vezi şi al doilea iconostas de la Văleni–Piatra Neamţ, friza *Marea Deisis*, icoana *Diaconii Parmena şi Nicanul* (M.I. Sabados, *Din nou despre „comoara”de icoane de la Văleni–Piatra Neamţ*, în *SCIA. AP*, 44 <1997>, p. 3–32; ref. p. 29 <anexa>).

[30] Corina Nicolescu, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti, 1976, cat. 22, afirmă această provenienţă, conducându-se probabil după analogiile stilistice făcute de I.D. Ştefănescu, *L'évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, texte, Paris, 1928, p. 69–70, când vorbeşte despre „atelierul” de pictură de la Suceviţa. De altfel, I.D. Ştefănescu precizează că a găsit icoana (înainte de 1928, anul publicaţiei) în posesia Pr. Constantin Mătasă, cunoscutul preot-arheolog din Piatra Neamţ.

„Сїѧ·їкон(а)·млб҃а·рабь·Бж҃їи·мона(х)·Мартирїе” (Această icoană [este] rugăciunea robului lui Dumnezeu, monah Martirie).

30. *Deisis*, începutul sec. XVII (ante 1612)[31]. Icoană împărătească provenind, ca şi cea de la cat. 31, de la mănăstirea Vizantea, jud. Buzău, de unde a fost transferată la Episcopia Buzăului. Icoana se află în prezent în custodie la MNAR (nr.cst. 1385/5035).
Inscripţie în slavonă pe cartea deschisă din mâna lui Iisus: „Азь есьмь дверь/ мною аще кто въ н/идеть спе/тсе·и въ ниде/ть и изыдеть/ и пажить ѡбрѣщ(ет)” (Eu sunt uşa: de va intra cineva prin Mine, se va mântui; şi va intra şi va ieşi şi păşune va afla. – Ioan 10, 9).

31. *Sfânta Treime Noutestamentară*, (ante 1612)[32]. Icoană împărătească provenind, ca şi cea de la cat. 30, de la mănăstirea Vizantea, jud. Buzău, de unde a fost transferată la Episcopia Buzăului. Icoana se află în prezent în custodie la MNAR (nr.cst. 1384/5034).
Inscripţii în slavonă: 1. titlul scenei – „Възвиженїи” (Înălţarea); 2. nume – (în dreptul lui Savaot, o lacună pictură), „и Синъ” (şi Fiul), deasupra porumbelului „Дх҃ъ” ([Sfântul] Duh), „Адамъ” (Adam), „Ива” (Eva); numele sfinţilor, păstrate parţial, la stânga – 1) lacună pictură, 2) „Гр(и)горїе” (Grigorie), 3) „Ипаѕ їе” (Ipatie), 4) „Ѳкмї” (?), 5) „Панкратїе” (Pangratie), 6) „[Сте?]фан” (Ştefan [arhidiacon]); la dreapta – 1) „Їѡ҇” (Ioan), „Ѳеофїл” (Teofil), „А(н)[а]сѕ аѕ ї[е]” (Anastasie?), „Пахомї[е]” (Pahomie), „Та(н)донїе” (?), „Пр(о)хор” (Prohor [diacon]); 3. text pe cartea deschisă din mâna lui Iisus – „Азь ес[и]мь свѣѕ въсимꙋ мирꙋ въжеисми прѣжди въсѣ вѣки” (Eu sunt Lumina a toată lumea, care s-a aprins înainte de toţi vecii – *cf.* Ioan 8, 12).

32. *Deisis*, primele două decenii ale sec. XVII, donată de mitropolitul Anastasie Crimca. Mănăstirea Agapia, colecţia muzeală, depozit[33].
Inscripţii în slavonă: 1. numele apostolilor de pe ramele laterale – „Петрѫ” (Petru), „Їѡ҇” (Ioan), „Лꙋка” (Luca), „Андреї” (Andrei), „[В]арѳоломе(ї)” (Vartolomei), „Ѳома” (Toma); „Паве(л)” (Pavel), „Маѳеи” (Matei), „Ма(р)ко” (Marcu), „Симо(н)” (Simon), „Іако(в)” (Iacov), „Фили(п)” (Filip); 2. text pe cartea deschisă din mâna lui Iisus – „Азь ес[и]мь с/вѣ҃ м[и]р[ꙋ]/ ходѣи по/ мнѣ и не и/[мать хо//ди]ти въ т/ьмѣ нѫ и/мать свѣ/ть живот/ьнїи рѣ”[34] („Eu sunt Lumina lumii; [cel ce] Îmi urmează Mie nu va umbla în întuneric, ci va avea lumina vieţii.” Ioan 8, 12); 3. text de danie pe rama inferioară – „+ Сїѧ їкона сътвори кр҃ митрополи(т)·Ан[а](с)тасїе ѿ Сꙋчѣв(с)к[ї]” (Această icoană a făcut-o domnul mitropolit Anastasie de la Suceava).

33. *Sfinţii împăraţi Constantin şi Elena*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamţ şi se află în muzeul mănăstirii Văratec.
Inscripţia numelor: „Костатынъ цр҃ь, Илѣнѫ” (Constantin împărat, Ileana).

34. *Sfânta Paraschiva cu muceniţe şi cuvioase*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Donată de Frosina cu copilul ei şi Maria. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamţ şi se află în muzeul mănăstirii Bistriţa (jud. Neamţ).
Inscripţii în slavonă: 1. numele sfintei – „Ст҃а прп҃бна Параскывиа” (Sfânta preacuvioasa Paraschiva); 2. numele îngerilor care susţin coroana Sf. Paraschiva – „Ми(х)[аил]”, „Га҃” (Mih[ail], Ga[vriil]); 3. numele cuvioaselor şi muceniţelor – (la st.) „Ст҃а Кырїазы” (Sf. Chiriachi?), „Ст҃а Дросиѳї” (Sf. ?), „Ст҃а Варвар[а]” (Sf. Varvara), „Ст҃а Ме(ла)хїа” (Sf. Melania?); (la dr.) „Ст҃а Єринї” (Sf. Irina), „Ст҃а Февронї” (Sf. Fevronia), „Ст҃а Ѯенїа” (Sf. Xenia), „Марїа Єг(и)п(ѕ)е” (Maria Egipte[anca]); 4. textul daniei, sub piedestal – „+Мол[ь]ва раба Бж҃їа·Фрѫсина·и чадь и Марїа” (Ruga roabei lui Dumnezeu Frosina şi copilul şi Maria).

[31] Dată înscrisă în pomelnicul mănăstirii Vizantea, de unde provine icoana (v. Melchisedec [Ştefănescu, episcopul], *Notiţe istorice şi archeologice*, Bucureşti, 1885, p. 103–104).

[32] *Ibidem*.

[33] Transcrierea inscripţiilor s-a făcut în anii 90 ai sec. XX. În prezent, icoana este acoperită cu foiţă japoneză pentru protejarea stratului pictural, foarte fragilizat, care împiedică studierea icoanei.

[34] Ultimele două litere reprezintă probabil începutul versetului următor: рѣша бо емꙋ фарисеє „De aceea fariseii I-au zis” (Ioan 8, 13).

35. *Sfânta Paraschiva*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Donată de fiul popii Procopie. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamț şi se află în muzeul mănăstirii Bistrița (jud. Neamț).
Inscripții în slavonă: 1. numele sfintei – „Ст҃аа Параскиви” (Sf. Paraschiva); 2. text de danie, pe bordura ramei inferioare – „+ М[олыб]ѫ раба Б[ож]їи [?]с[?]е сн҃ь пѡ(п) Прокопь” (Ruga robului lui Dumnezeu [?], fiul popii Procop[ie]).

36. *Duminica tuturor sfinților*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Se păstrează în colecțiile MNAR, nr.inv. 67958/ 2235.
Inscripții în slavonă: 1. titlul icoanei – „Недѣлѧ въсѫ(х) свѫ(ѕ их)” (Duminica tuturor sfinților); 2. denumirea „corurilor” de sfinți – (rII) „плѣнодомни (sic!) патриѧшь, мироносинци” (sic!) (preacuvioşii patriarhi, mironosițe), (rIII) „пр(ѡ), ап҃о” (proo[roci], apo[stoli]); 3. inscripție de danie, pe chenarul inferior, foarte deteriorată, dificil de reconstituit – „+ [...] икоан[....] ри пра[...]”.

37. *Izgonirea din Rai*, 1613, donată de monahia Doroda. Se află la schitul Văleni–Piatra Neamț. Ca şi *Rugul lui Moise* (cat. 20) icoana se încadrează orientării „intelectualiste” din arta ilustrării manuscriselor din epoca Movileştilor[35].
Inscripții în slavonă:
1. Titlul icoanei – „Ïизнань бысть Ядамь е Єва ѿ раѧ б[?]ть гласъ въ полодн҃ы” (Adam şi Eva au fost izgoniți din rai; [au auzit] glasul lui Dumnezeu în răcoarea serii – Facerea 3, 8).
2. În câmpul compozițional – a) „Ядамѧ где бѣ” (Adame, unde eşti? – Facere 3, 9); b) „Аг҃гль·(Гн҃ь)·извръже змїѧ ѿ раѧ на землє” (Îngerul Domnului alungă şarpele din rai pe pământ).
3. Text de danie, pe chenarul inferior şi, prelungit, pe chenarul din dreapta, la bază – „+ Сїѧ иконѫ сътвори Дорода·монахїѧ·въ дн҃ы·бг҃очистиваго·и Хрлюбиваго·Їѡ(н) Сте[ан] (воивод)// ле(ѕ)·҂з·р·к·в·м(с)ц·фе·к·в·дн҃ь” (Această icoană a făcut-o Doroda [Dorothea?] monahia în zilele binecinstitorului şi de Hristos iubitorului Io[an] Ştefan voievod [Tomşa], anul 7122 [=1613], luna februarie, 22 zile).

38. *Împărtăşirea apostolilor*, 1613, donată de monahia Ştefana. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamț şi se află în colecția de icoane a mănăstirii Văratec, jud. Neamț. A fost repictată grosier la începutul sec. XX, respectându-se iconografia originală.
Inscripții în slavonă (acestea nu au fost repictate şi se păstrează parțial): 1. titlul – „Тог(д)а ричѧ аѫтсѧ (?) Хс ст҃ыѧ ѹченико своѧ” (Atunci a spus ... Hristos sfinților săi ucenici); 2. de danie, pe cadrul inferior – „... монахїѧ Стефан[а]· благ҃очи(с)тиваго и Хт҃ѹлюбиваго... ҂з·р·к·а ...” (...monahia Ştefana [în zilele] binecinstitorului şi de Hristos iubitorului .... 7121 [= 1613]).

39. *Iisus – Împăratul Slavei*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamț şi se află la mănăstirea Bistrița, jud. Neamț.
Inscripții în slavonă: 1. titlul – „Сънѣтиє Хв҃о” (Coborârea lui Hristos); 2. pe cruce – „ц҃р сл҃а” (Împăratul Slavei).

40. *Iisus – Împăratul Slavei* (fig. 4), sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Provine de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava, şi se află la mănăstirea Sucevița, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților, jud. Suceava. Icoana este aproape identică cu cea de la Văleni/ Bistrița–Neamț.
Inscripții în slavonă:
1. Titlul, pe cadrul superior – „Сънѣтїє Хв҃о” (Coborârea lui Hristos).
2. Referitoare la scenă, (pe cruce) – „И·Н·Ц·Р” (Iisus Nazarineanul Regele Iudeilor)[36], „Іс Хс” şi „Мр Ѳѹ”; (în câmpul icoanei) – „ко҃п” (lance), „т҃р” (trestie, prescurtarea de la трьст, trestie); (în dreptul îngerilor) – „а҃р Г” (ar[hanghelul] G[avriil]) şi „а҃р М” (ar[hanghelul] M[ihail]).

[35] Vezi C. Costea, *La sfârşitul unui secol*, p. 88–89. *Cf.* M.I. Sabados, *Din nou despre „comoara”de icoane*, p. 23–25, fig. 20.
[36] Ultimele două litere sunt probabil prescurtarea de la цар (împărat), ultima literă, care trebuia să desemneze cuvântul „iudeilor”, lipsind.

3. Text de danie, pe cadrul inferior – „Сїє икони сътвори [..]ѧ[...]ь ѻ[...]” (Această icoană a făcut-o ... [lacună pictură]).

41. *Sfântul Ilie în pustiu*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Donată de o anume Ana (?). Aparţine grupului de icoane din vremea Movileştilor de la schitul Văleni–Piatra Neamţ.
Inscripţii în slavonă: 1. numele sfântului – „Сты Илиѧ пророкъ” (Sfântul Ilie prorocul); 2. de danie – „Сє[.....] сътвори Ѩнна”[37] (Această [icoană] a făcut-o Anna <?>).

42. *Sfântul Ilie în pustiu* (fig. 5), sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII, donată de un anume Petrea. Provine de la biserica din Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava, şi se află la mănăstirea Suceviţa, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava. Icoana este aproape identică cu cea de la Văleni–Piatra Neamţ.
Inscripţii în slavonă: 1. numele sfântului – „Сты Илїє проро(к)” (Sfântul Ilie prorocul); 2. de danie, pe cadrul inferior – „Сїє [...] Пєѕ рѣ [...] анал єго” (Această [...] Petrea [...] lui).

43. *Întâmpinarea Domnului*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. MNAR Bucureşti, nr.inv. 70350/ i 1218 (achiziţionată din Bucureşti, în 1960).
Inscripţie în slavonă pe filactera prorociţei Ana: „Съи младенецъ ѹтзрьж(д)ає нбои землє” (Acest prunc va adeveri cerul şi pământul)[38].

44. *Intrarea în Ierusalim*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Muzeul „Arta Lemnului”, Câmpulung Moldovenesc, nr.inv. 806/1691; anterior a aparţinut Liceului „Dragoş Vodă” din aceeaşi localitate, fiind transferată la muzeu în 1949.
Inscripţie în slavonă, pe cadrul superior, titlul icoanei: „Цвѣтоносиє” (Aducerea florilor/ Floriile).

45. *Prinderea lui Iisus*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Schitul Văleni–Piatra Neamţ.
Inscripţie în slavonă, pe cadrul superior, titlul icoanei: „Прѣданїє Хво” (Predarea lui Hristos).

46. *Coborârea de pe cruce*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamţ şi se află la mănăstirea Văratec, jud. Neamţ.
Inscripţie în slavonă, titlul icoanei: „Сенѣтїє Хво” (Coborârea lui Hristos).

47. *Înălţarea Domnului*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII, donată de Gligorie, soţia sa Sofonie (Sofronia ?) şi copiii lor. MNAR Bucureşti, nr.inv. 71962/ i 1230; achiziţionată din Bucureşti în 1966.
Inscripţii în slavonă: 1. titlul icoanei, pe cadrul superior – „Възнесенїє Хво” (Înălţarea lui Hristos); 2. de danie, pe cadrul inferior – „Сїѧ икона сътвори Глигориє и подрожї єго Сѡфонїє и чадни(х)” (Această icoană au făcut-o Gligorie şi soţia sa Sofonie şi copiii)[39].

48. *Sfântul Gheorghe omorând balaurul*, sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII; donată de Ioan, soţia sa Nastasia şi copiii lor. Se află la MNAR Bucureşti; achiziţionată din Bucureşti în 1966.
Inscripţii în slavonă: 1. numele sfântului, pe cadrul superior – „Сты мч(к) Гиѡргїє” (sic!); 2. text de danie, pe cadrul inferior – „+ Сїа икона сътвори Иѡнь и подрож[їє] єго Настасїє и чадн[их]” (Această icoană au făcut-o Ioan şi soţia sa Nastasia şi copiii)[40].

[37] Ultima literă este incomplet conservată; pare să fie „a”.

[38] *Arta din Moldova de la Ştefan cel Mare la Movileşti*, catalog de expoziţie, MNAR, Secţia de Artă medievală românească, august–octombrie 1999, cat. 11.

[39] *Ibidem*, cat. 22.

[40] *Ibidem*, cat. 21.



Fig. 1. *Adormirea Maicii Domnului*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Sucevița (cat. 12).



Fig. 2. *Sfântul arhanghel Mihail şi Sfânta cuvioasă Paraschiva*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Suceviţa (cat. 19).



Fig. 3. *Sfinţii apostoli Andrei şi Luca*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Suceviţa (cat. 23).



Fig. 4. *Iisus – Împăratul Slavei*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Sucevița (cat. 40).



Fig. 5. *Sfântul Ilie în pustiu*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Sucevița (cat. 42).

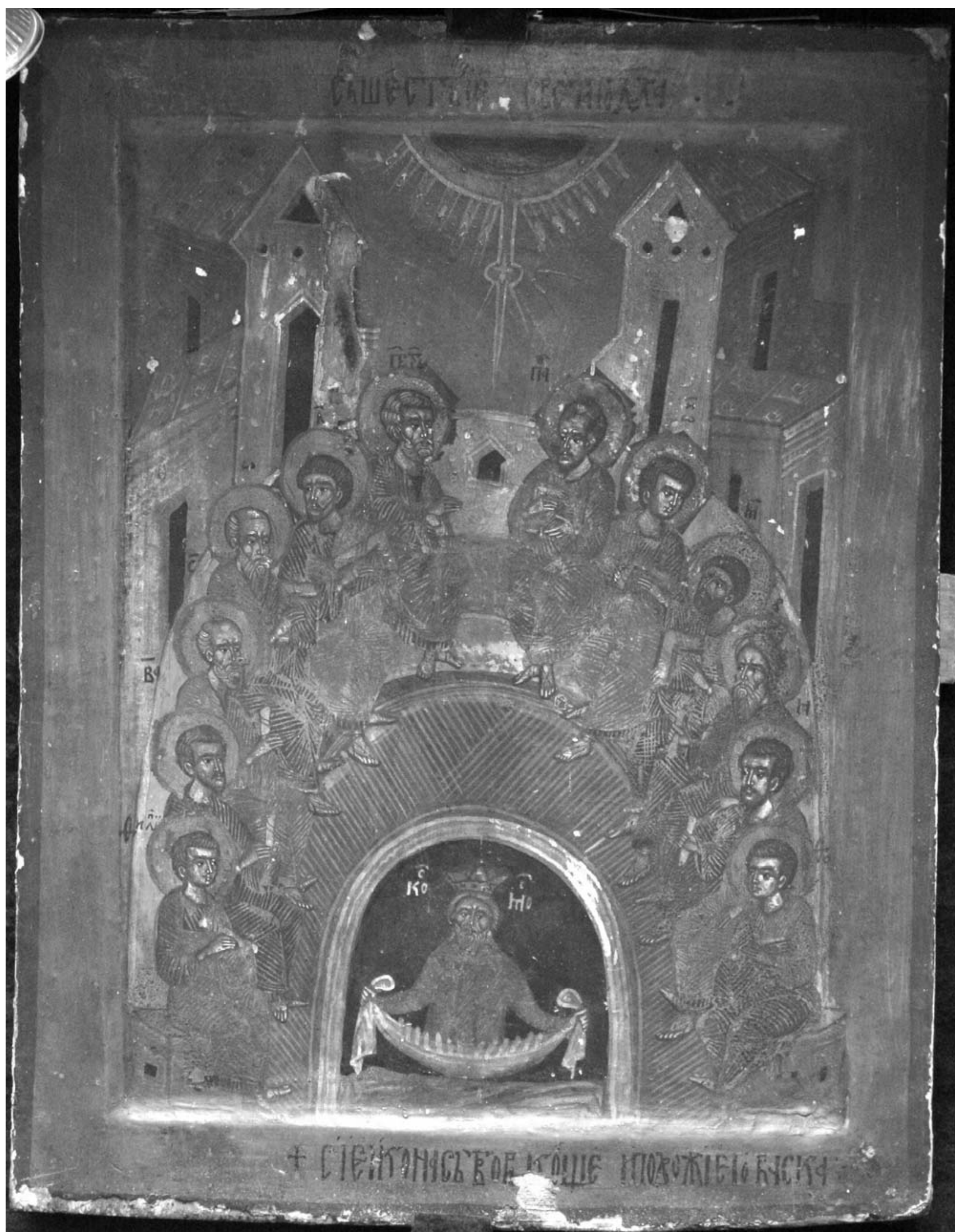


Fig. 6. *Pogorârea Sfântului Duh*, Hurjuieni (Suceava) / mănăstirea Sucevița (cat. 49).

49. *Pogorârea Sfântului Duh* (fig. 6), sfârşitul sec. XVI–începutul sec. XVII, donată de Coşte şi soţia sa Vasca. Provine de la biserica din satul Hurjuieni, com. Gălăneşti, jud. Suceava, şi se păstrează la mănăstirea Suceviţa, în depozitul de artă religioasă al Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuţilor, jud. Suceava.
Inscripţii în slavonă: 1. titlul icoanei, pe cadrul superior – „Сѫшествїѧ светаго Дх҃а” (Coborârea Sfântului Duh); 2. de danie, pe cadrul inferior – „Сїе їкона сътвори Коще и подрожї его Васка” (Această icoană a făcut-o Coşte şi soţia sa Vasca).

50. *Înălţarea Sfintei Cruci*, 1612, donată de monahia Salomia şi pictată de Gligorie zugrav. Provine de la schitul Văleni–Piatra Neamţ şi se află în muzeul mănăstirii Bistriţa, jud. Neamţ.
Inscripţii în slavonă: 1. titlul icoanei, pе cadrul superior – „Въздвиженїе ч҃(с)тнаго и животво рещаго кр(с)та” (Înălţarea cinstitei şi de viaţă dătătoarei cruci); 2. text de danie, pe cadrul inferior, continuat pe laterala stângă şi terminat pe jumătatea inferioară a lateralei drepte – „+Сїа [и]конъ·сътвори·Саломїѧ·в[ъ] (л[ѣт])·҂з҃·р҃·к҃·а҃· // въ дн҃ы бл҃гочи(с)тиваго и Хрїстолюбиваго Їѡ(н) Стефань воивода· // м҃(с) м҃(р) ї дн҃ы. Пи҃(с) Глиг[о]рѣ зѹг[р]авоу” (Această icoană a făcut-o Salomia, în anul 7121 [= 1612], în zilele binecinstitorului şi de Hristos iubitorului Io[an] Ştefan <Tomşa> voievod, luna martie, 10 zile. A pictat Gligorie zugravul).

ŢARA ROMÂNEASCĂ

51. *Maica Domnului cu Pruncul şi 10 profeţi*, 1512–1513. Provine de la mănăstirea Bistriţa–Vâlcea; a aparţinut Schitului Păpuşa (com. Costeşti, jud. Vâlcea) şi se află în prezent la MNAR, nr.inv. 11693/ i 350[41]. Icoana are dublă faţă, dar pictura este grav deteriorată pe revers şi iconografia este ilizibilă[42]. Această icoană şi perechea ei, *Deisis cu apostoli* (vezi cat. 52), erau dispuse, se presupune, între stâlpii care despărţeau naosul de pronaos în biserica mănăstirii Bistriţa[43]. Icoana a fost repictată şi, ulterior, restaurată în laboratoarele MNAR; inscripţiile se păstrează fragmentar.
Dintre inscripţiile din câmpul central, scrise cu roşu pe fond de aur, se mai păstrează MP (din monogramarea MP ΘY = Maica Domnului) şi literele H O de la Ἡ Ὁδηγητρια (= Îndrumătoarea). Dintre numele profeţilor, redactate în slavonă, scrise cu roşu pe fond auriu, se mai disting, pe latura stângă – „Дав[и]д” (David), „Єремїѧ” (Ieremia) şi „Данї[л]” (Daniil).
Inscripţie fragmentară descoperită de Al. Efremov pe maforionul Maicii Domnului: „в лт ҂зк...” (anul 7020 = 1512–1513)[44].

52. *Deisis cu apostoli*, 1512–1513[45]. Provine de la mănăstirea Bistriţa–Vâlcea; a aparţinut o vreme Schitului Păr (com. Costeşti, jud. Vâlcea), de unde a fost transferată şi se află în prezent la Palatul episcopal din Râmnicu Vâlcea. Icoana are dublă faţă, pe revers fiind pictată *Răstignirea Domnului*, dar pictura este grav deteriorată[46]. Împreună cu perechea ei, *Maica Domnului cu Pruncul şi 12 profeţi*, aflată azi la MNAR, era dispusă, se presupune, între stâlpii care despărţeau naosul de pronaos în biserica mănăstirii Bistriţa[47].
Inscripţii în slavonă: numele sfinţilor sunt fie deteriorate, fie repictate; se păstrează textul de pe Evanghelia lui Iisus – „Прїид/ѣте бл҃/в[е]ни Ѿца/ Моег[о]// насл ѣ/доуите/ оугото/ ванное” (Veniţi binecuvântaţii Tatălui Meu, moşteniţi împărăţia cea pregătită vouă [de la întemeierea lumii] – Matei 25, 34).

53. *Sfântul Nicolae cu donatori*, 1517–1518[48], icoană donată de Neagoe Basarab, doamna Miliţa-Despina şi copiii lor Teodosie, Petru, Ioan, Roxanda şi Stana. Provine de la biserica mănăstirii Curtea de Argeş (jud.

[41] Vezi *Arta Ţării Româneşti în secolele XIV–XVI*, Catalogul expoziţiei de la MNAR, martie–iunie 2001, MNAR, Secţia de artă medievală românească, cat. 12 (autor fişă Ana Dobjanschi), p. 52–53; Alexandru Efremov, *Icoane româneşti*, Bucureşti, 2002, cat. 7, p. 180–181.
[42] Al. Efremov, *loc. cit*.
[43] Idem, *Icoane de la Bistriţa Craioveştilor*, în *RM*, 1969, nr. 5, p. 467–470, ref. p. 469.
[44] *Apud ibidem*, p. 470. Vezi şi idem, *Icoane româneşti*, cat. 7, p. 180.
[45] Icoana fiind pereche cu *Maica Domnului cu Pruncul cu profeţi* de la MNAR, este atribuită aceleiaşi perioade.
[46] Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 33, il. 14.
[47] Vezi *supra* n. 43.
[48] Datarea se bazează pe o inscripţie din sec. XIX, dispusă în dreapta ramei inferioare, pe strat de pictură recent, reprodusă de Victor Brătulescu, *Icoanele de familie ale lui Neagoe Basarab*, în *BOR*, LXXIX (1961), nr. 9–10, p. 775–784, ref. p. 777 (҂афзї =

Argeş). A făcut parte din grupul aşa-ziselor „icoane de familie” ale lui Neagoe Basarab[49], aflate o vreme la schitul Ostrov din Călimăneşti (jud. Vâlcea). Azi aparţine Colecţiei Patriarhiei Române şi se află în custodie la MNAR, nr.cst.1525/5872.
Inscripţii în slavonă: 1) numele Sf. Nicolae, scris cu roşu pe fond de aur (transpare de sub stratul de pictură din sec. XIX) – „Сти Николае” (Sf. Nicolae); 2) numele donatorilor, scrise cu alb pe fondul veşmintelor personajelor – „Їѡ Нѣгое воевод”; „Ѳеωдосіе воевод”; „Петръ воевод”; „Иоан воевод”; „гп(д)жа Ро(к)ѯанда”; „гп(д)жа Стана”; „и гп(д)ж(а) Милица” (Io Neagoe voevod, Theodosie voevod, Petru voevod, Ioan voevod, doamna Roxanda, doamna Stana şi doamna Miliţa).

54. *Sfinţii Simeon şi Sava cu donatori*, cca 1522[50], donată de doamna Despina-Miliţa, soţia lui Neagoe Basarab, şi fiicele sale Roxanda şi Stana. Provine de la biserica mănăstirii Argeş (jud. Argeş) şi a făcut parte din grupul aşa-ziselor „icoane de familie” ale lui Neagoe Basarab[51], aflate o vreme la schitul Ostrov din Călimăneşti (jud. Vâlcea). Azi aparţine MNAR, nr.inv. 11344/ i 1.
Inscripţiile în slavonă sunt scrise cu roşu pe fondul de aur: 1) numele sfinţilor Simeon şi Sava – „Сты Симеон”, „Сты Сава” (Sf. Simeon, Sf. Sava); 2) numele donatorilor – „го(с)[по](д)жѫ Деспи(на)”, „го(с)[по](д)жѫ Стана”, „го(с)[по](д)жѫ Роѯа[н]д(а)” (doamna Despina, doamna Stana, doamna Roxanda).

55. *Coborârea de pe cruce*[52], cca 1522[53], donată de doamna Despina-Miliţa, văduva lui Neagoe Basarab. A făcut parte din grupul aşa-ziselor „icoane de familie” ale lui Neagoe Basarab[54], aflate o vreme la schitul Ostrov din Călimăneşti (jud. Vâlcea). Azi aparţine MNAR, nr.inv. 11345/ i 2. Icoană repictată în 1801 de zugravul Ilie[55].
Inscripţiile au fost scrise în sec. XIX, pe noul fond albastru-ceruleum, şi sunt redactate în lb. greacă (titlul scenei şi numele sf. Ioan Teologul), în română (inscripţia de la bază, privind repictarea din 1801) şi în slavonă (inscripţiile privind pe doamna Despina). Credem că doar aceste două inscripţii în slavonă, dispuse deasupra capului Despinei şi, respectiv, în stânga sa, ar putea reproduce textul originar din sec. XVI: „Владичице прими д҃/шо(у) раба твоѫго:/ Іѡ(н): Ѳеодосїе воевода/ и принесе сдствоу емоу” (Stăpână, primeşte sufletul robului tău Io(an) Theodosie voevod şi adu-l la judecata ta)[56]; „г҃(с)[по]д(ж)а Деспина” (doamna Despina).

56. *Sfinţii Varlaam, Alexe, Omul lui Dumnezeu şi Ioasaf* (fig. 7), deceniul doi al sec. XVI[57]. Provine de la biserica mănăstirii Argeşului, unde era amplasată în pronaos, între coloane. Icoană cu dublă faţă, pe verso fiind pictat un sfânt militar călare, probabil Sf. Gheorghe, repictat în sec. XIX. Atelier cretan. Aparţine Muzeului orăşenesc Curtea de Argeş, nr. inv. 369 şi se află în custodie la MNAR, nr. cst. 5866/1519[58].
Inscripţii în slavonă: 1) numele sfinţilor, cu roşu pe fond de aur – „Сты Варлаа(д)” (sic!), „Сты [...] чловкь Бжи, Иѡаса(ф)” (Sf. Varlaam, Sf. [Alexe] Omul lui Dumnezeu, Sf. Ioasaf); 2) texte pe filacterul sf. Varlaam şi, respectiv, pe cartea sf. Ioasaf, scrise cu negru – „Чедо Иоаса/фе ег(д)а ра(з)бога/тѣеши тогда/

1517), coroborată cu informaţii istorice (data morţii copiilor lui Neagoe Basarab, Anghelina, Ioan şi Petru; v. *Arta Ţării Româneşti*, cat. 14, p. 56, n. 1).

49 V. Brătulescu, *Icoanele de familie*.

50 Datare sugerată de lipsa soţului şi fiilor doamnei Miliţa, decedaţi înainte de 1522 (v. Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 182; *cf. Arta Ţării Româneşti*, cat. 15, p. 58, care propune 1522–1523).

51 Vezi *supra* n. 39.

52 Compoziţia scenei este influenţată de iconografia occidentală (icoana putând fi atribuită unui atelier veneto-cretan – vezi tipologia prosopografică a Fecioarei, apropiată de Madonnele italiene); ea nu se aseamănă nici cu scena *Coborârii de pe cruce a lui Iisus*, nici cu *Plângerea lui Iisus* din iconografia de tradiţie bizantină. Titlul scenei a fost dat, probabil, de inscripţia în greacă, scrisă în sec. XIX, Ἡ Ἀποκαθήλω[σις] = scoaterea cuielor.

53 Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 181; *cf. Arta Ţării Româneşti*, cat. 16, p. 60, datare 1522–1523.

54 Vezi *supra* n. 49.

55 Vezi *Arta Ţării Româneşti*, cat. 16, p. 60, n. 2.

56 *Ibidem*, cat. 16.

57 Emil Lăzărescu, *O icoană puţin cunoscută din secolul al XVI-lea şi problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeşului*, în *SCIA.AP*, t. 14 (1967), nr. 2, p. 187–199, ref. p. 197–199.

58 *Arta Ţării Româneşti*, cat. 13, p. 54.

неподатли(в)/боудеши" (Fiule Ioasafe, când te vei îmbogăți, atunci vei deveni mai nedarnic); „ρеч[є...] нѧ/ хощеть ити /и тажи ѿ/вρьжеть/ себе · и вь//зметь кρь/сть и по/мнѣ [гρ]а/[дет]..." (Zice [Domnul ?]: De va voi cineva să meargă [după Mine], acela să se lepede de sine şi să-şi ia crucea şi să-Mi urmeze Mie – Matei 16, 24)[59].

57. *Sfântul Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul* (fig. 8), primele două decenii ale sec. XVI[60]. Provine probabil de la biserica mănăstirii Curtea de Argeş şi a aparținut o vreme, în sec. XVIII, bisericii Buna Vestire, com. Domneşti, jud. Argeş; azi aparține Casei de cultură-muzeu din Domneşti. A fost restaurată „necorespunzător"[61].
Inscripții în greacă (numele) şi slavonă (text pe filacter) – 1) „Ὁ Ἅ[γιος] Ἰω[ν] Ὁ Πρ(οδ)[ρο]μ[ος]"[62] şi „Μη͠ρ [Θ͠υ]" (Sf. Ioan Înaintemergătorul, MD); 2) „+види(ш)[63] што сѧ/ моучате [...] и за/[...](ꙋ)ние [...]то·/что мою главꙋ оусѣко(ха)/ ѩко и камнь[...]/оу пропасть· тако/ оупадоша што/ми гла(в)ꙋ/ оусѣкли" (Vedeți pentru ce vă chinuiți şi [...], căci precum capul meu au tăiat, ca o piatră în prăpastie, aşa au căzut cei care mi-au tăiat capul)[64].

58. *Maica Domnului cu Pruncul* – Glykophilousa[65], al treilea sfert al sec. XVI[66]. Provine de la mănăstirea Snagov, jud. Ilfov, aparține Colecției Patriarhiei Române, nr.inv. 3614 şi se află în custodie la MNAR, nr. cst. 5871/1524.
Inscripții în slavonă: 1) titlul scenei – „Цѣлованїе" (Sărutarea); 2) în dreptul îngerului – „а͠гге(л) Г͠нь" (Îngerul Domnului).

59. *Sfântul evanghelist Matei*, a doua jumătate a sec. XVI[67]. Icoană de tâmplă, din registrul *Marea Deisis*. Proveniență necunoscută; aparține MNAR, nr.inv. 12221/ i 878.
Inscripții în slavonă: 1) numele – „С͠ты Маѳеи" (Sf. Matei); 2) text pe cartea deschisă – „+Книга/ ρω(д)ств/а І͠с Х͠ва/ с͠на Да/вида/ с͠на // Авраам/лѣ · Авра/амь ρω/ды Иса/ака·" (Cartea neamului lui Iisus Hristos, fiul lui David, fiul lui Avraam. Avraam a născut pe Isaac... – Matei 1, 1–2).

60. *Sfântul evanghelist Marcu¸* a doua jumătate a sec. XVI[68]. Icoană de tâmplă, din registrul *Marea Deisis*. Proveniență necunoscută; aparține MNAR, nr.inv. 11424/ i 91.
Inscripții în slavonă: 1) numele – „С͠ты Маρко" (Sf. Marcu); 2) text пe cartea deschisă – „Зачело/ Єѵ(г)͠лїа/ І͠с Х(с)͠в/а с͠на Б͠ж/їа. Ѩкоже е(с)т писано/ вь про//ρочѣ[х] се/ Азь посила а͠ггла м/оего:" (Începutul evangheliei lui Iisus Hristos, fiul lui Dumnezeu. Precum este scris în proroci: „Iată Eu trimit îngerul Meu..." – Marcu 1, 1–2).

[59] Textul de pe filacterul sfântului Varlaam se întâlneşte în pictura murală de la Dečani şi Ravanica, iar textul de pe cartea lui Ioasaf apare în pronaosul bisericii mănăstirii Cozia. Vezi Ioana Iancovescu, *Viața sfinților Varlaam şi Ioasaf – versiuni iconografice româneşti*, în *Închinare lui Petre Ş. Năsturel la 80 de ani*, coordonat de Ionel Cândea, Paul Cernovodeanu şi Gheorghe Lazăr, Brăila 2003, p. 507–517; ref. p. 507–508.

[60] Al. Efremov, *Probleme ale cristalizării stilului în pictura de icoane în sec. XVI şi o „nouă" icoană din epoca lui Neagoe Basarab*, în *BMI*, an XL (1971), nr. 3, p. 87–94. Datare reluată de idem, *Icoane româneşti*, p. 40–41, cat. 12, şi *Arta Țării Româneşti*, cat. 17 (fişă de Ana Dobjanschi).

[61] Al. Efremov, *Icoane româneşti*, cat. 12, p. 183.

[62] Cuvântul „Prodromos" este prescurtat cu literele coligate și suprascrise.

[63] Litera suprascrisă ar putea fi interpretată şi ca т (Ruxandra Lambru).

[64] *Cf.* Al. Efremov, *Probleme ale cristalizării stilului*, p. 89, n. 3.

[65] Tipul iconografic al Glykophilousei („Dulcea sărutare") – variantă a mai cuprinzătorului tip al Maicii Domnului a Tandreții – se intersectează, în acest caz, cu cel al „Maicii Domnului a Patimilor", sugerată de prezența îngerului cu însemnele Patimilor, crucea, sulița şi trestia cu burete în vârf.

[66] Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 44–46, cat. 16, p. 184, datează icoana în intervalul 1563–1565, cu o argumentație destul de convingătoare. *Cf. Arta Țării Româneşti*, cat. 20, p. 70, cu o datare mai puțin convingătoare la începutul sec. XVI.

[67] Adoptăm datarea mai extinsă propusă de Ana Dobjanschi în *Arta Țării Româneşti*, cat. 27, p. 85. *Cf.* Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 46, cat. 17, p. 184.

[68] Adoptăm datarea mai extinsă propusă de Ana Dobjanschi în *Arta Țării Româneşti*, cat. 26, p. 83. *Cf.* Al. Efremov, *Icoane româneşti*, p. 46, cat. 18, p. 184–185.



Fig. 7. *Sfinţii Varlaam, Alexe, Omul lui Dumnezeu şi Ioasaf*, Muzeul orăşenesc Curtea de Argeş/ MNAR (cat. 56).



Fig. 8. *Sfântul Ioan Botezătorul şi Maica Domnului cu Pruncul*, Casa de cultură-muzeu Domneşti-Argeş (cat. 57).

Abrevieri

AT	–	*Ars Transsilvaniae*, Cluj-Napoca
BMI	–	*Buletinul Monumentelor Istorice*, Bucureşti
MO	–	*Mitropolia Olteniei*, Craiova
MNAR	–	Muzeul Național de Artă al României, Bucureşti
RM	–	*Revista Muzeelor*, Bucureşti
RRHA.BA	–	*Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Série *Beaux-Arts*, Bucarest
SUBB	–	*Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca
SCIA.AP	–	*Studii şi Cercetări de Istoria Artei*. Seria *Artă Plastică* (1953–1997), Bucureşti
VT	–	Vechiul Testament

CRONICA ŞI VIAȚA ŞTIINȚIFICĂ

Expoziția *Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812–1872*, Wien Museum Karlsplatz, Viena, 21 octombrie 2015–10 ianuarie 2016

La Wien Museum a fost deschisă expoziția *Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812–1872* (Andreas Groll. Primul fotograf vienez modern, 1812–1872). Prin această foarte interesantă și complexă expoziție, frumoasa capitală a Austriei a putut să-și descopere devenirea dintr-un oraș medieval și, pe alocuri, baroc, într-o metropolă modernă, fapt ce s-a petrecută în a doua jumătate a secolului al XIX-lea și a fost suprinsă, metodic, pe clișeul de sticlă cu colodiu umed de inspiratul meșter fotograf.

De aceeași vârstă cu Szathmari al nostru și, în multe privințe, asemănător ca traiect al carierei, Groll a fost un documentarist prin vocație, un vizionar care și-a dat seama de importanța imaginii ca mijloc de tezaurizare, pentru viitorime, a etapelor modernizării orașului capitală, a țării și a imperiului, deoarece nu s-a limitat să fotografieze doar în Viena ci și în alte orașe importante, ajungând până în regiuni îndepărtate, de la graniță, cum era Banatul.

Fiu al unui grădinar, se născuse pe 30 noiembrie 1812, la Viena (Fig. 1). Între 1835 și 1844 a lucrat în laboratorul de chimie al Institutului Politehnic și s-a familiarizat cu substanțele, cu retortele, lămpile cu spirt și eprubetele, fapt ce l-a ajutat mai târziu în activitate sa foarte specioasă. Tranzlarea spre fotografie a fost, astfel, firească și facilă. Din 1842 datează prima imagine cunoscută ca fiind executată de Groll, un portret dagherotipic, iar în 1847 a făcut primele calotipii (negative pe suport de hârtie ce puteau fi copiate, tot pe hârtie sensibilizată cu săruri de argint spre a obține un pozitiv). Dar nu a practicat prea mult timp nici una dintre aceste tehnici deoarece a adoptat-o pe cea mai performantă, colodiul umed, despre care a ținut chiar o expunere la Academia de Științe din Viena, pe 7 noiembrie 1850, sub titlul *Fotografia sau diapozitivul pe sticlă*, ce mai târziu a fost tipărită într-o broșură ce s-a bucurat de atâta interes încât a avut trei ediții succesive.

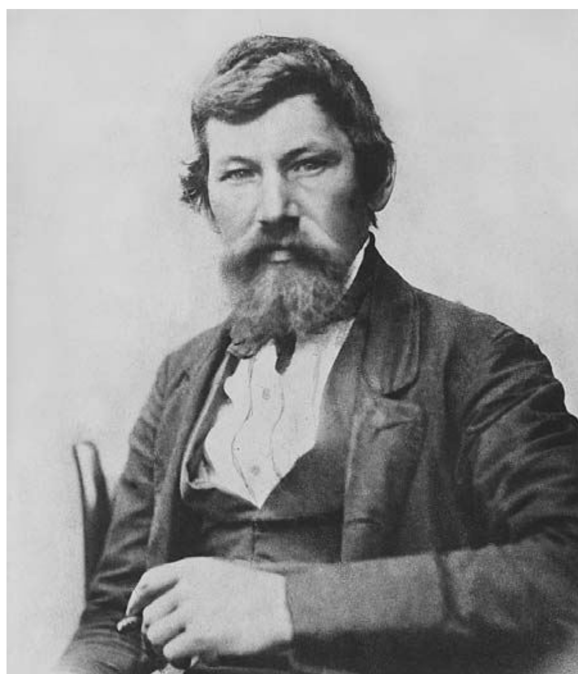


Fig. 1. Andreas Groll, c. 1853, autor necunoscut, Institutul de Istoria Artei al Academiei de Științe, Praga.

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 177–278, Bucureşti, 2016

Subiectele preferate erau peisajele de oraş, monumentele, detaliile de arhitectură. În 1853 i-a fost publicată prima reproducere după o fotografie în periodical „Allgemeine Bauzeitung”. În acelaşi an a început să lucreze la suita de fotografii *Împrejurimile Vienei*, iar în decembrie apare menţionat, pentru prima data, în ziarul „Die Presse”, ca fotograf de vedute. În 1854 se apucă să fotografieze colecţia de armuri a Castelului Ambras (Fig. 2). Dar continuă să ia imagini ale Capitalei şi face lungi călătorii de documentare în sudul Austriei şi la Pilsen. În cadrul Expoziţiei Universale de la Paris, din 1855 a fost prezentată seria sa de imagini cu armuri de la Ambras; tot atunci, Szathmari câştiga celebritate cu albumul său de fotografii luate la Dunărea de Jos, în timpul campaniei ruso-otomane ce avea să se transforme în Războiul Crimeii, după ce Anglia şi Franţa săriseră în ajutorul „Omului bolnav al Europei” cum fusese poreclit Imperiului semilunei. Tot în 1855, Groll a făcut o excursie în Boemia şi a imortalizat clădirile istorice şi monumentele din Praga unde va reveni anul următor (Fig. 3). Călător neobosit, se însoţea totdeauna de aparatele şi obiectivele potrivite – de obicei de mari dimensiuni – pentru a surprinde pe plăcile de sticlă locurile cele mai pitoreşti pe care le vedea. Din portofoliul de imagini adunate a început să selecteze cadrele cele mai bune pe care să le dea publicităţii. Astfel, în 1857 a apărut primul fascicol din volumul cu armuri.

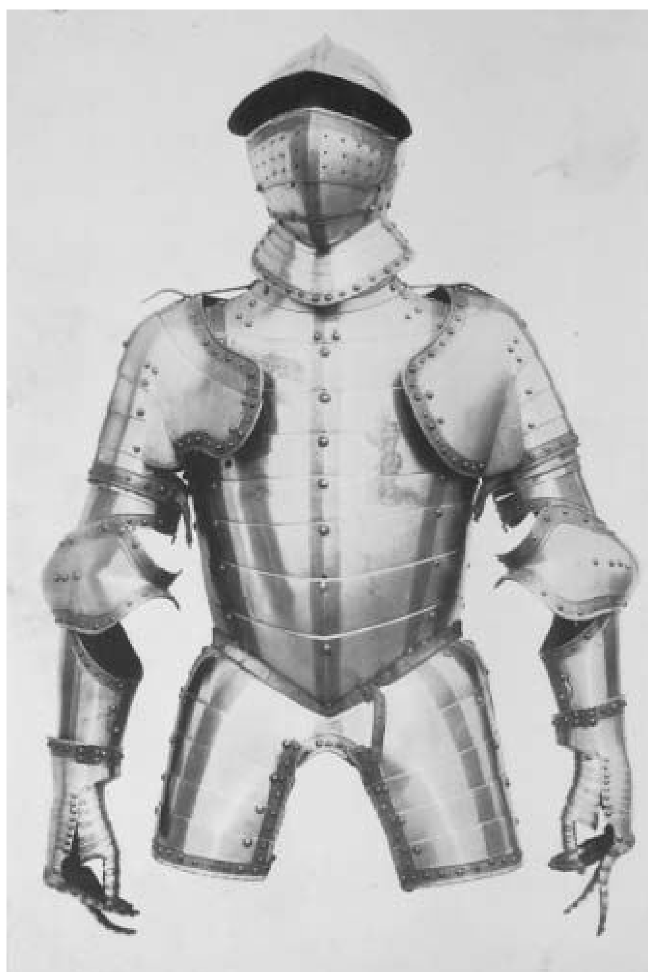


Fig. 2. Armură din Castelul Ambras, Academie de Arte Frumoase, Viena.

Pentru realizările sale de excepţie, împăratul Franz Joseph l-a recompensat cu un inel cu diamante. Totuşi, nu i-a acordat titlul de fotograf al Curţii pentru că Groll nu era fotograf de studio şi nu se ocupa cu portretizarea mai marilor momentului. Dar o recunoaştere mult mai de preţ a venit din partea Academiei de Belle-Arte care i-a achiziţonat câteva imagini.

În 1859 a făcut prima călătorie în Banat fiind însărcinat de Compania de Căi Ferate a Statului să ia imagini cu gările, depourile, depozitele, locomotivele şi toate atenansele acelei importante întreprinderi. Astfel, Groll îşi înscrie numele între primii autori de fotografie industrială. Subiectul acesta l-a atras deosebit de mult. Va mai avea prilejul să imortalizeze aşezăminte feroviare, precum inaugurarea gării din Salzburg în

1860. Încă din 1857, în portofoliul său au fost adunate, ca într-un inventar ilustrat, toate modelele de locomotive folosite în sudul Austriei (Fig. 4).



Fig. 3. Podul Carol, 1856, Institutul de Istoria Artei a Academiei de Științe, Praga.

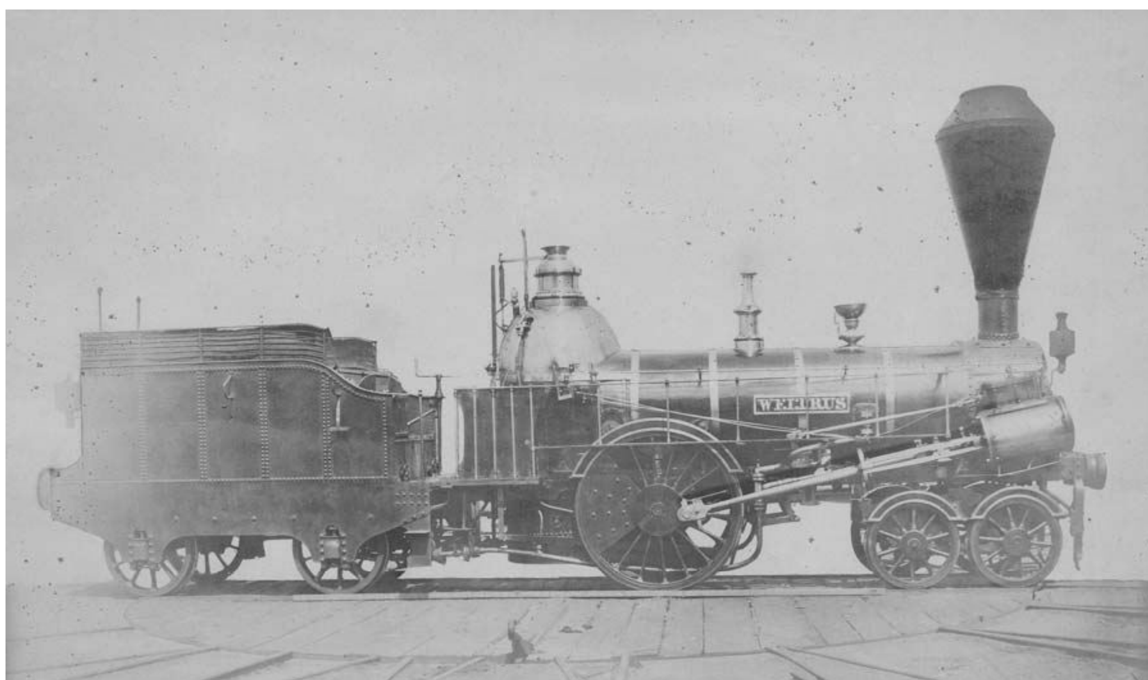


Fig. 4. Locomotiva W. Gunther, 1857, Photoinstitut Bonartes.

Pe 22 mai 1860, Groll a fost prezent și a imortalizat dezvelirea impozantului monument ecvestru al arhiducelui Carl, învingătorul trupelor franceze ale lui Napoleon în bătălia de la Aspern-Essling, din 1809 – unica victorie însemnată a coaliției antinapoleoniene. În 1861 – anul când a fost primit ca membru în Societatea Fotografică din Viena – a făcut o nouă excursie în Banat, spre a-şi completa suita de imagini industriale. Dar nu a ingnorat nici elementul uman luând niște foarte interesante cadre cu locuitorii ținutului, astfel abordând și genul etnografic. Albumul în care a adunat imaginile bănățene a fost prezentat, în 1862, la Expoziția Universală de la Londra, iar anul următor l-a oferit Societății Fotografice vieneze. La cea de-a 7-a expoziție a Societății Franceze de Fotografie din Paris, în 1865, a fost prezent cu o suită de imagini. În 1871 a luat ultimele cadre cu noile edificii de pe Ring-ul vienez. Din păcate, fructuoasa activitate a lui Groll a fost întreruptă brusc de o moarte pretimpurie, în 1872, cauzată de o epidemie de tifos. A rămas în urma sa o vastă operă de documentarist ce a știut să surprindă pe clișeul sensibilizat cu colodiu devenirea orașului capitală într-o perioadă de mari transformări în cadrul amplului proces de modernizare.

Vizitatorii români – așa cum am fost noi, prinzând chiar ultimele zile în care mai era deschisă această expoziție – erau întâmpinați de cadre cu tipuri familiare de țărani bănățeni de la Sasca Română, Krassowa (Fig. 5) sau de la Moldova Nouă, în straiele lor specifice, sau de mineri de la Anina cu îmbrăcămintea înnegrită de praful de cărbune ori de țiganii nomazi ce-și făcuseră sălașul în preajma acelei localități sau lângă Reșița (Fig. 6). Pe lângă acestea, puteau fi admirate cele mai timpurii imagini cu furnale și alte construcții industriale de la Reșița, Anina și Moravița, precum și peisaje urbane de la Oravița. Majoritatea acestor imagini ne erau deja cunoscute dintr-o comunicare intitulată *Das Album der Banater Besitzung der STEG des Fotografen Andreas Groll* pe care o distinsă cercetătoare austriacă, Monika Faber, a ținut-o în 2012, cu ocazia Conferinței Internaționale *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi,* organizată de Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" la împlinirea bicentenarului marelui nostru pionier al artei fotografice.

Obișnuit să călătorească mult și obligat a-și prepara pe loc clișeele de sticlă pe care le acoperea cu colodiu umed spre a le sensibiliza, Groll avea nevoie de un cort ce-i slujea de cameră neagră. În expoziție figura un asemenea cort, susținut pe niște firave picioare pliabile. Alături de el era un stativ în care erau așezate plăcile după developare, câteva flacoane din sticlă brună, care nu permitea pătrunderea razelor solare ce ar fi alterat soluțiile fotosensibile din interior, o ramă în care era introdus clișeul, un aparat fotografic pe trepiedul său greoi, din lemn, și câteva obiective de dimensiuni variabile folosite în funcție de subiect. Cel mai mare, cu un diametru de circa 15 cm și o înălțime identică era folosit pentru peisaje panoramice. Atunci când se deplasa pe teren, fotograful trebuia să își ia mai multe aparate și obiective, fiecare potrivit pentru anumite subiecte. Vedutele erau executate cu aparatul cel mai mare. În consecință, și clișeul de sticlă era mare și foarte fragil, putând oricând să fie spart la o manipulare neatentă. Astfel, activitatea fotografului de teren era dificilă, riscantă și solicitantă, trebuind să se deplaseze cu un inventar variat și voluminos și depinzând foarte mult de condițiile atmosferice potrivite unei expuneri adecvate motivului.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, Viena părea un mare șantier: erau demolate vechile ziduri ale orașului, se trasa Ring-ul și o nouă tramă stradală, se construiau edificii impozante. Groll a fost matorul acestor transformări pe care le-a surprins, ca un cornicar în imagini: ridicarea Teatrului Thalia, în 1856, a Operei de Stat, în 1865 (Fig. 7) sau a Bisericii Votive pe locul fostelor fortificații ale orașului, în 1866. Fotograf citadin prin excelență, el a fost fascinat de arhitectura gotică, de monumentele medievale, de elementele decorative ale fațadelor, de la cele romanice la cele baroce și neoclasice. Lângă un ornament cioplit în piatră și ros de vreme al turnului de nord de la catedrala Sf. Ștefan a imortalizat un personaj cu favoriți mari și o șapcă trasă pe ochi, spre a se feri de soarele puternic (Fig. 8). Tot acel bărbat apare, minuscul, lângă un uriaș fleuron de la crucea aceluiași foarte iubit lăcaș de cult din centrul Capitalei austriece, aflat în 1864–1865 într-un proces de restaurare. O altă imagine unde a plasat un personaj ca etalon uman a fost luată în curtea interioară a Abației Klosterneuburg, în 1856: sub o fereastră în arc frânt, cu un geam fragmentat în ochiuri mici, octogonale, stă rezemat de contrafort un domn îmbrăcat în pardesiu negru și având un țilindru lucitor, de mătase, pe cap. Compoziția amintește flagrant de *Vechea sacristie* de la Lacock Abbey fotografiată de William Henry Fox Talbot în 1845, folosind suportul de hârtie (calotip), unde apărea reverendul Calvert Richard Jones, amicul și învățăcelul întru artă fotografică al autorului. Această asemănare, fie chiar și întâmplătoare, demonstrează că Groll era un artist informat asupra mișcării fotografice europene care probabil cunoștea opera lui Talbot.



Fig. 5. Grup de ţărani din Krassowa, 1859–1861, Photoinstitut Bonartes.



Fig. 6. Tabără de ţigani lângă Reşiţa, 1859–1861, Photoinstitut Bonartes.

Praga, Cracovia, Salzburg, Graz și alte orașe ale imperiului au beneficiat de atenția documentară a artistului. În Praga a pozat Podul Carol, Primăria, celebrul ceas al acesteia, Palatul Belvedere, Palatul

Czernin, Catedrala Sf. Vitus, etc. Alături de imagini de ansamblu făcea și detalii care se constituiau în adevărate studii asupra stilului monumentului.

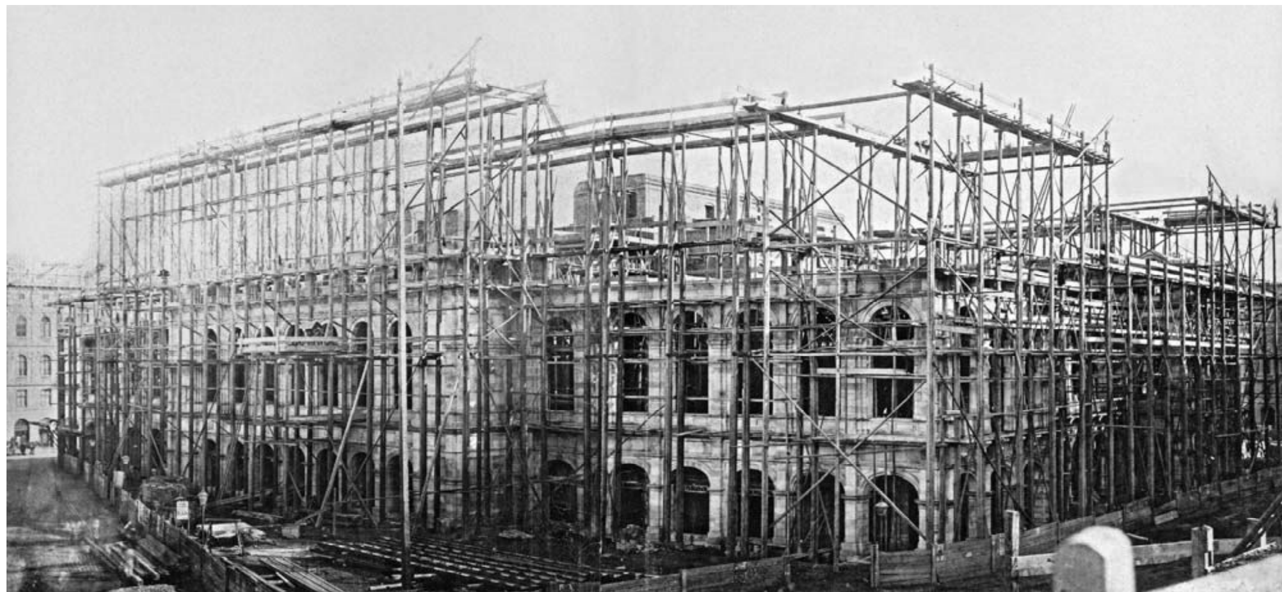


Fig. 7. Opera de Stat în construcție, 1865, Wien Museum.



Fig. 8. Detaliu de ornament architectonic de la turnul de nord al Catedralei Sf. Ștefan, Bundesdenkmalamt Wien.



Fig. 9. Aspect din expoziție.

Expoziția precum și amplul catalog însoțitor au fost coordonate de Monika Faber, reputat istoric al fotografiei și profesor la Photoinstitut Bornartes – instituție care a fost coorganizatoare a manifestării. La acest volum bine ilustrat au contribuit cu studii de mai mare sau mai mică întindere și alți autori. Astfel Elke Doppler semnează articolul *Andreas Groll als Vedustis? Fotografie und Melerei im Vergleich*, în care identifică o suită de schițe, acuarele sau stampe executate de diverși artiști folosind modele fotografice. În *Archäologischer Frühling. Aufnahmen historischer Baudenkmäler in Böhmen*, Petra Tranková tratează despre imaginile cu monumente istorice luate de fotograf în ținuturile Boemiei. Andreas Nierhaus se ocupă în comunicarea *Architektur-Bilder. Zu den Fotografien von Andreas Groll im Wien Museum* de reproducerile aflate în patrimoniul muzeului ce a organizat expoziția pe care le-a făcut maestrul după anumite proiecte de construcții ale arhitecților Theophil Hansen, Julius Premer, Valentin Teinrich, etc. Studiul cel mai extins, cu care se și deschide catalogul aparține Monikăi Faber și se intitulează *„...mit aller Kraft auf die Photographie verlegt...” Annäherungen an das Berufsbild eines frühen Fotografen* (p. 27–95). Catalogul se încheie cu o cronologie a vieții fotografului, o listă a albumelor publicate în timpul vieții, o utilă bibliografie, o anexă cu fișele complete ale tuturor reproducerilor și un indice de nume. Astfel, volumul ce a însoțit expoziția se prezintă ca un însemnat instrument de lucru pentru oricine este interesat de perioada de pionierat a artei fotografice.

Prin vasta și variata sa operă, Andreas Groll a lăsat posterității un portret viu al Vienei și al Imperiului Habsburgic din momentul său de apogeu.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Jean-Étienne Liotard*, Royal Academy of Arts, Londra, 24 octombrie 2015–31 ianuarie 2016

La Royal Academy of Arts din Londra a fost deschisă, în intervalul deja menționat, ampla expoziție *Jean-Étienne Liotard*. Pentru cercetători ca și pentru amatorii de artă acesta a fost un eveniment foarte important ce merita o deplasare în capitala Marii Britanii, așa cum am făcut noi în ultimele zile ale lunii

ianuarie 2016. În această retrospectivă organizată unuia dintre cei mai prolifici și prețuiți portretiști ai aristocrației și capetelor încoronate din Secolul Luminilor au fost adunate peste 70 de lucrări în ulei, creion, cărbune, acuarelă și, mai ales, pastel – tehnica preferată a artistului. Operele de pe simeză proveneau din mai multe muzee și colecții particulare europene. Deși artistul a avut strânse legături cu Anglia unde a locuit în mai multe rânduri, aceasta este prima expoziție ce-i este organizată în Regatul Unit, rod al colaborării dintre National Galleries of Scotland și Royal Academy. De altfel, înainte de a fi prezentată la Londra, expoziția a fost deschisă la Scottish National Portrait Gallery din Edinburgh între 4 iulie și 13 septembrie 2015.

În secolul al XVIII-lea, Orientul Apropiat începuse a fi tot mai iubit și râvnit de elita occidentală. Mătăsurile, șalurile, blănurile, marochinăria, tutunul și cafeaua, rahatul, șerbetul și dulceața au pătruns la curțile europene și, în pofida scumpetei lor, făceau deliciul celor foarte bogați. (Nu trebuie uitat că, un burghez de geniu, sobru în gusturi și stil de viață datorită credinței sale protestante, așa cum era Johann Sebastian Bach a închinat cafelei o cantată de mare savoare prin ironiile din text și prin voioșia ariilor.) Era de bonton ca o regină, o contesă sau ducesă, să aibă în slujbă un abisinian, buzat, cu păr creț și piele neagră, înveșmântat în straie strălucitoare și cu turban în care avea înfiptă o pană de struț. În compozițiile mai libere ale plasticienilor – nu în acelea de aparat – alături de frumoasa și eleganta aristocrată era adesea impostat și un asemenea mic slujitor ce-i purta trena, îi ducea în lesă cățelușul ori maimuțica, aducea tava cu cafea ori cofeturi sau vreo tipsie plină cu fructe exotice ce se potriveau cu aspectul său la fel de exotic.

Pe lângă misiunile diplomatice trimise la curtea „Marelui Turc”, cum era denumit sultanul, începuseră a fi întreprinse și voiajuri de plăcere la Constantinopol și în ținuturi mai apropiate sau mai îndepărtate din Imperiul Otoman. Liotard s-a alăturat unei asemenea excursii și a rămas în zonele însorite de pe malurile Bosforului mai bine de 4 ani.

Liotard a fost elvețian și s-a născut, în 1702, într-o familie de hughenoți francezi, ce se refugiaseră la Geneva după revocarea Edictului de la Nantes, în 1685. Miniatura fiind genul preferat al aristocrației de la începutul secolului al XVIII-lea, tânărul a deprins tehnica mai întâi în orașul natal apoi la Paris, unde s-a mutat în 1723. Sârguincios și talentat, și-a găsit repede o clientelă generoasă care i-a încurajat eforturile. Era, însă, stăpânit de curiozitate și de dor de ducă, așa că a dus o existență peripatetică mutându-se dintr-o țară într-alta și de la o curte domnitoare la alta, devenind o celebritate a epocii.

S-a specializat în pastel, tehnică destul de dificilă pentru care este necesară multă măiestrie și exercițiu constant pentru a o stăpâni și a o duce la perfecțiune, la fel ca în activitatea unui solist reputat dintr-o mare orchestră simfonică. Într-o vitrină era expusă o trusă de pasteluri ce nu-i aparținea artistului prezentat ci altui contemporan, dar fusese adusă pentru ca publicul să vadă micile batoane de crete diafan colorate și să înțeleagă laboriosul travaliu al unui artist pastelist care, prin hașură și pată sugerează carnația, volumetria, materialitatea veșmintelor la fel ca unul ce folosește penelul și poate reveni ori de câte ori vrea asupra picturii sale.

În 1735 a făcut o călătorie în Italia și a stat o vreme la Roma unde a intrat în anturajul familiei Sturat, pretendentă la tronul britanic, ce se afla în exil. Acolo a executat mai multe portrete, inclusiv prințului Charles – Bonnie Prince Charlie (Drăguțul prinț Charlie), cum îl alintau partizanii săi în timpul aventuroasei debarcări în Scoția, din 1745, când a ridicat poporul și a avut loc Răscoala Iacobită, încheiată în chip dramatic, cu înfrângerea în bătălia de la Culloden și fuga, cam rușinoasă, a Tânărului Pretendent, deghizat în femeie.

În timpul șederii la Roma a întâlnit doi aristocrați britanici în drum spre Levant: John Montagu, al 4-lea Conte Sandwich, și William Ponsonby, viconte Duncannon și viitor lord Bessborough care imediat l-au angajat și l-au luat cu ei dându-i însărcinarea să imortalizeze scene din timpul voiajului, costumele naționale și locurile pitorești. Acesta a fost momentul ce a electrizat creația și viața lui Liotard: s-a îndrăgostit de Orient, a adoptat vestimentația specifică zonei, și-a lăsat o barbă foarte lungă, a purtat calpac – chiar dacă nu deținea rangul cuvenit pentru aceasta - și s-a intitulat „pictor turc”, fapt ce i-a adus mare success în saloanele europene fascinate de mirajul Orientului. Nu a mai părăsit Constantinopolul timp de 4 ani și s-a asimilat perfect mediului. A găsit o piață avidă de portrete în lumea bogată a diplomaților și a negustorilor din țările apusene rezidenți în cartierul franc al capitalei otomane. Mulți dintre cei care-i pozau alegeau straiele strălucitoare ale ținutului și renunțau la perucile, dantelele și mătăsurile specifice modelor de acasă. Liotard și-a făcut o colecție de veșminte orientale pe care adesea a folosit-o pentru a completa ținuta modelelor.

A avut, însă, și modele musulmane, unele găsite chiar între oficialii Sublimei Porți precum însuși *Marele Vizir*. Atras de spectacolul străzii, a surprins și anumite scene ce reflectau specificul vieții zilnice din capitala sultanilor. *Doamnă în costum turcesc și slujitoarea sa la hammam* (Fig. 1) reprezintă o elegantă localnică, cu degetele vopsite cu hena, purtând *nalâni* (papuci din lemn, folosiți pentru a proteja de praf și

noroi încălțămintea fină, din marochin), având capul înfășurat, foarte savant, într-un bariș amplu și ținând în mână un lung ciubuc în vreme ce se adresează unei fete naive, cu privirea ușor speriată și respectuoasă ridicată spre stăpână. Din aceeași perioadă datează *Piticul Ibrahim*, *Tânără femeie din Constantinopol*, *Slujnică servind ceaiul*, *Doi muzicanți turci*, *Femeie citind pe divan* (Fig. 2) precum și chipul patronului său, *vicontele Duncannon*, al *doamnei James Fremeaux* (născută Margaret Cooke), al lui *James Nethorpe*, al lui *Richard Pococke*, toți îmbrăcați în costume turcești. Pentru o compoziție în ulei au pozat, într-o atmosferă tihnită, intimă, *domnul Levett și domnişoara Hélèn Glavani*, aşezați pe sofa, ea cântând la o lăută, el cu turban și ciubucul la îndemână, numărând între degete boabele de chihlimbar ale mătăniilor. Artistul și-a schițat chiar camera simplă, fără ornamente, dominată doar de un mare divan plin cu perini moi (*The Divan House of Liotard in Constantinople*). Peste câțiva ani a luat chiar *portretul soției, Maria Fargues,* îmbrăcată ca o cadână și așezată pe colțul unei sofale, cu o privire destul de apatică. Într-o miniatură pe fildeș a imortalizat o frumoasă doamnă grecoaică, *Laura Tarsi* (Fig. 3), îmbrăcată fastuos cu o roche de catifea albastră deschis peste un ciupag de borangic, cu decolteu adânc, talia suplă strânsă într-o centură lată cu două paftale mari, rotunde; pe deasupra a luat un pipiri verde închis, cu mâneci evazate și broderii de fir metalic iar capul și l-a înfășurat într-un turban din șal scump.



Fig. 1. Doamnă în costum turcesc și slujitoarea sa la hammam, c. 1748-54, pastel, Orientalist Museum, Quatar.



Fig. 2. Femeie citind pe divan, c. 1748-52, ulei pe pânză, Galleria Uffizi, Roma.



Fig. 3. Laura Tarsi, o doamnă grecoaică, c. 1741, miniatură pe fildeş, Fitzwilliam Museum, Cambridge.

S-au păstrat mai multe autoportrete în care artistul apărea cu barbă stufoasă, răsfirată pe piept, peste caftanul roșu din care se ițea un gât foarte firav, ce părea supus la mari cazne pentru a susține uriașa căciulă de blană. În colțul din stânga sus al unuia dintre ele s-a semnat și a datat lucrarea: *J. E. Liotard de Genève surnommé le Peintre Turc peint pare lui même à Vienne 1744*.

După ce a plecat de la Stambul a făcut un popas la Iași, ca oaspete al domnitorului fanariot Constantin Mavrocordat unde a executat mai multe portrete notabile pe parcursul celor aproape zece luni cât a poposit acolo, între 1742 și 1743. În expoziție au figurat *portretul Ecaterinei Mavrocordat*, soția domnitorului, gătită în haine bogate, cu un mic gugiuman pe creștet, așezată pe un jilț tapițat cu pluș grena și acela al unui curtean bărbos, cu giubea îmblănită cu hermină dar având pe cap o beretă de catifea ca în vremea lui Holbein, foarte neobișnuită pentru ținuturile noastre. E posibil să fi fost o fantezie a artistului, ori o lucrare executată din memorie, după mulți ani de la șederea în Moldova, căci altfel nu se explică acest acoperământ de cap, la fel ca și peruca albă, amplă, ca a unui aristocrat dintr-o țară apuseană, ce nu era în uz la boierii veacului fanariot. Ambele planșe au fost lucrate în cretă neagră și roșie, cu o finețe deosebită a tonurilor și o uimitoare bogăție a detaliilor. Tot de atunci este și un portret din profil al unei tinere românce, o femeie simplă dar îngrijit îmbrăcată, cu o cămașă cu altiță, toracele strâns într-un ilic și părul împletit într-o coadă ce a fost rulată la ceafă. Pentru vizitatorul român aceste lucrări erau de mare însemnătate și-l făceau să tresalte de emoție la vederea lor. Este interesant de remarcat că celebrul portretist elvețian a fost chiar contemporan al întregului veac fanariot, văzând lumina zilei în 1702 și închizând ochii în anul izbucnirii Revoluției Franceze, 1789.

De perioada moldovenească a artistului s-au ocupat istoricii de artă G. Oprescu și Remus Niculescu, ambii foști directori al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu": cel dintâi i-a consacrat lui Liotard un scurt capitol în solida sa lucrare de tinerețe *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)* (Cultura Națională, București, 1926, p. 9–14) iar al doilea a elaborat un studiu de mare întindere *Jean Étienne Liotard à Jassy*, *1742–1743*, publicat în „Genava", periodicul academic al Muzeului de Artă și Istorie din Geneva (Tome XXX/1982, p. 127–166).

Revenit în Europa, a petrecut un timp la Viena și a fost prezentat viitoarei împărătese Maria Tereza pe care a portretizat-o, la fel și restul progeniturilor imperiale, inclusiv pe fiica ei, arhiducesa Maria Antoinetta, viitoarea nefericită regină a Franței, ce și-a sfârșit atât de dramatic existența prin pierderea capului pe eșafod (Fig. 4). Foarte recent, în 2014, a fost descoperită o pictură în ulei pe lemn, în *trompe l'œil*, ce prezintă capacul glisant al unei cutii de sub care apare chipul împărătesei austriece – o glumă în care artistul își demonstra formidabila măiestrie de a sugera iluzii optice și volumetrie acolo unde totul era bidimensional.

Au urmat alți ani de peregrinări, la Paris între 1746–1753, la Londra între 1753–1755 și apoi, din nou între 1772–1774 – în timpul ultimei șederi expunând de două ori la Royal Academy (1773 și 1774) – apoi iar la Viena, în 1762. În 1756 s-a însurat și anul următor s-a stabilit cu familia la Geneva. Deși percepea prețuri ridicate, arta sa era foarte apreciată și peste tot a primit comenzi. Era prețuit și pentru conversația sclipitoare și relatările despre Orient, făcute în diferite limbi pentru că era un poliglot de forță. Regele Ludovic al XV-lea și Delfinul, viitorul rege Ludovic al XVI-lea, mareșalul Maurice de Saxe, prințesa Augusta de Wales și fiul ei, George (viitorul rege George III), chipurile infantile ale prințesei Louisa Anne și a lui Henry Frederick, duce de Cumberland ce-și construise un castel din cărți de joc, i-au fost modelele cu sânge albastru. Când s-a aflat în capitala Angliei a surprins și trăsăturile marelui actor David Garrick, interpretul desăvârșit al rolurilor lui Shakespeare. Dar, stabilit în mediul burghez și protestant al orașului natal, nu și-a pierdut mușterii cu dare de mână, chiar dacă aceștia nu erau la fel de eleganți iar straiele lor sobre nu-i mai solicitau dexteritatea în tratarea mătăsurilor, voalurilor, dantelelor sau bijuteriilor strălucitoare, la fel ca acelea ale aristocraților din monarhiile vizitate. Nu a rămas insensibil nici la subiectele de gen, care nu includeau figuri ilustre: *Frumoasa ciocolatieră (Domnișoara Baldauf)* reprezintă o tânără drăgălașă și cochetă ce poartă, cu grijă, o tavă pe care se află o ceașcă plină cu ciocolată caldă și un pahar cu apă – delicatese ce se impuseseră între desfătările culinare ale aristocraților Iluminismului. Cum ciocolata intrase de curând în modă, Liotard a realizat mai multe compoziții având acest subiect pe gustul elitelor. Așa este *Prima ceașcă* unde o doamnă tânără și elegantă, cu roche verde și părul încrețit cu drotul, privește, încântată, spre slujnica modestă și supusă, ce-i aduce tava cu râvnita băutură caldă, înviorătoare. Prin cadrare și imediatețǎ, pare secvența următoare a unui film început cu *Frumoasa ciocolatieră*: slujnica apare doar parțial, obturată de marginea din stânga a planșei, reprezentată în profil, aplecată respectuos spre stăpână și dând mai jos la iveală doar mâinile care țineau tava. În altă lucrare din aceeași familie, *O doamnă turnând ciocolată*, privitorul este surprins de atmosfera intimistă în spiritul maeștrilor olandezi din secolul al XVII-

lea, preluat în special de la Pieter de Hooch: doamna, îmbrăcată în mătăsuri crem stă la o măsuță rotundă, concentrată să dozeze cât mai bine cacaoa necesară plăcutei băuturi. În spatele ei, pe perete, se vede un tablou cu un interior de lăcaș de cult ce pare a-i aparține lui Emmanuel de Witte, artist olandez specializat în asemenea compoziții cu interioare de biserici. Și acestea nu sunt singurele ecouri ale picturii veacului anterior din Țările de Jos: în *Tânără cântând în oglindă* apare o copilă cu gurița deschisă, făcând vocalize, ce amintește de fumătorii lui Adriaen Brouwer ce se jucau cu rotocoalele de fum cărora le dădeau drumul printre buzele strânse pâlnie; *La bella lectora* înfățișează o tânără elegantă care citește o misivă lungă. În *Tartina cu unt* a figurat un băiețandru care, concentrat și zâmbitor la ideea că se va regala curând, taie o feliuță de unt dintr-un calup pe care urma să o întindă pe o felie respectabilă de pâine. Prin această compoziție Liotard se arăta a ști să părăsească portretul de societate, lucrativ, spre a se conecta la traiectul unui confrate dedicat unor asemenea scene, lipsite de strălucirea nobleței de sânge dar nobile în intimismul lor cristalin, curat, al micii lumi burgheze, Jean Baptiste Siméon Chardin.



Fig. 4. Marie Antoinette, 1762, cretă neagră și roșie, creion și acuarelă, Muzeul de Artă și de Istorie, Geneva.

Lumea copilăriei și naivitatea vârstei întrebărilor au fost reprezentate admirabil de Liotard: în *Fetița cu păpușă, fiica artistului*, fină a arhiducesei Maria Tereza, este concentrată întreaga duioșie a tatălui pentru odrasla sa care, cu ochii sinilii și un ușor zâmbet pe buzele fragede, face gesturi cu degețelul ridicat și-și strânge la pieptul mic obiectul de joacă (Fig. 5). Atitudinea este foarte vie și are valoarea unui instantaneu fotografic deși era rodul multor ore de trudă și de atentă observare a fizionomiei modelului. Fetițele din lucrările sale sunt timide, mirate, au ochii curați, lucitori și buzele palpitând între întrebare și un neașteptat hohot de plâns. Așa apare *Maria Frederike van Reede-Athlone la 7 ani,* care ține în brațe un cățeluș negru, cu ochi sclipitori. Louisa Anne are privirea albastră, fixă și buzele mici întredeschise a uimire în vreme de George, prinț de Wales, ajuns la adolescență, are în el o mândrie amestecată cu siguranță și aroganță care anunță pe viitorul monarh ce a zăbovit timp îndelungat pe tronul Angliei (Fig. 6).



Fig. 5. Fetița cu păpușă, Marianne Liotard, fiica artistului, c. 1775, pastel, Castelul Schönbrunn, Viena.



Fig. 6. Prințesa Louisa Anne și prințul George de Wales, viitorul rege George III, 1754, pastel, The Royal Collection, Londra.

În ultima parte a vieții, de prin 1779, nu s-a mai simțit atras de portretistică – decât poate pentru a se reprezenta pe sine însuși – și s-a dedicat gravurii, naturilor statice și scrierilor. În naturi statice reușea performanțe deosebite prin redarea materialității tot ca maeștrii neerlandezi ai Secolului de Aur al picturii din țara lor: *Natură statică cu serviciu de ceai* este atât de naturalist tratat încât privitorul este tentat să întindă mâna pentru a lua o ceașcă din porțelan fin, chinezesc, de pe tipsie sau a înșfăca o linguriță de argint; *Natura statică cu prune, pere și smochine* stimulează papilele gustative. Pe cea din urmă autorul a scris „peint par J. E. Liotard âgé de 80 ans" – ceea ce denotă că era mândru atât de longevitatea sa artistică cât și de aceea a biologică.

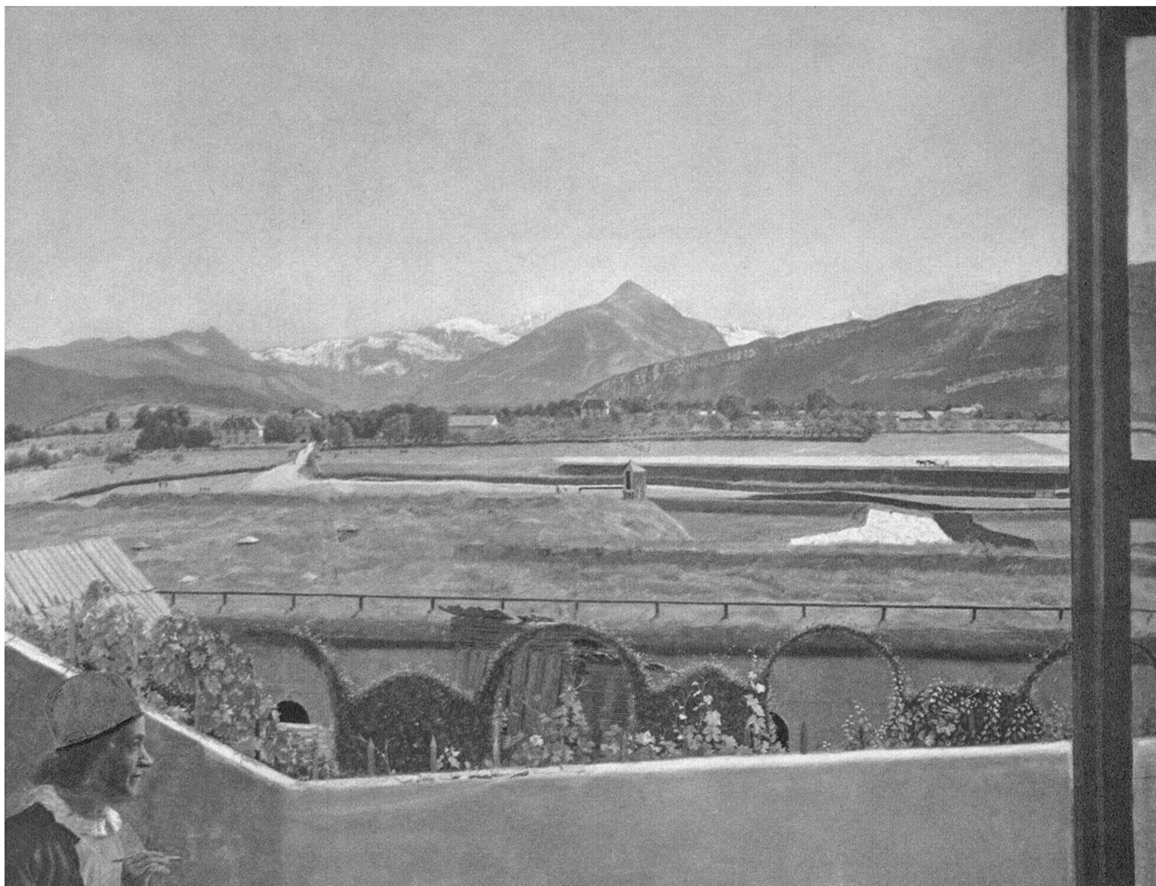


Fig. 7. O vedere din casa artistului de la Geneva, c. 1767, pastel și guașă, Rijksmuseum, Amsterdam.

Tot în ultima etapă a carierei și-a încercat mâna și în peisaj. *O vedere din casa artistului de la Geneva*, lucrată în pastel și guașă pe la 1768, îmbină un peisaj larg, cu o depresiune închisă la orizont de un lanț de munți semeți, cu piscurile înzăpezite, și parapetul terasei ce oprește natura să invadeze spațiul personal al artistului ce s-a reprezentat în stânga jos, din profil, cu un condei în mână și purtând o tichie roșie, ce-i dă aspectul unui maestru al Renașterii (Fig. 7). Întreaga compoziție este ciudată, revoluționară, anunțând pe impresioniști dar, în același timp, revendicându-se de la înaintași prin culorile plate și nuanțele stinse, ca de frescă, și felul cum s-a impostat, arborând o alură ce amintește de chipuri trasate pe un perete de Pisanello, Pinturicchio, Cosimo Tura sau Filippino Lippi. Dialogul cu maeștrii din vechime nu l-a părăsit niciodată, chiar dacă nu a fost manifest. Suita de autoportrete ce și-a făcut-o întreaga viață evocă preocuparea lui Rembrandt pentru analiza psihologică și consemnarea degradării trăsăturilor odată cu avansarea în vârstă – de la chipul aproape adolescentin, cu ochi mari, curioși, și păr creț, strâns în coadă, la spate, ce și l-a gravat în 1733, până la cele de bătrânețe, fie cu barbă colilie, fie ras și cu fes pe cap, aruncând către spațiul virtual, înspre privitor, un zâmbet larg – ce nu este prea departe de un rânjet ironic *à la Voltaire* – ce-i dezvăluie lipsurile din dentiție și-i schimonosește obrazul zbârcit (Fig. 8). În cel din urmă face un gest ciudat, misterios, de comunicare peste timp, cu brațul ridicat în unghi drept și arătătorul îndreptat spre exterior, în zona invizibilă a pânzei unde se află o draperie verde, de parcă ar fi un scamator ghiduș ce-și anunță spectatorii că urmează un număr de senzație.

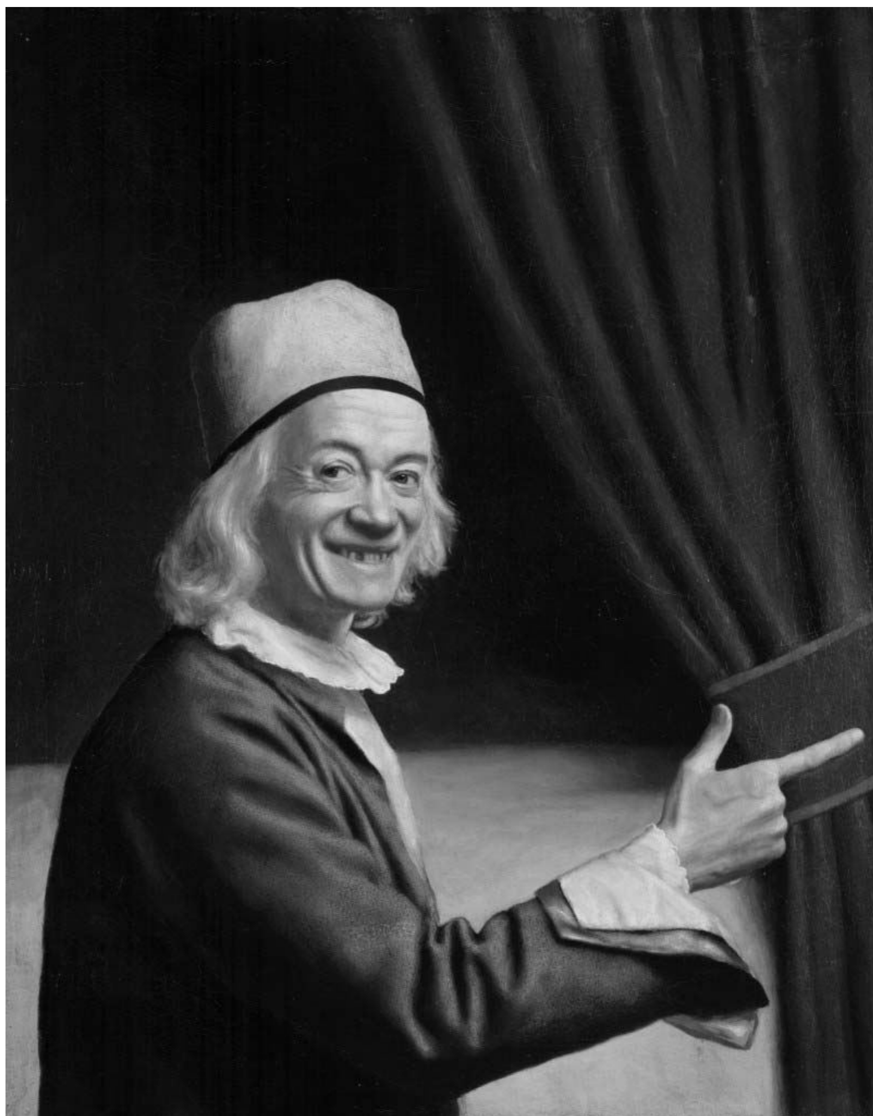


Fig. 8. Autoportret, c. 1770, ulei pe pânză, Muzeul de Artă și de Istorie, Geneva.

Recunoscut și prețuit portretist al înaltei societăți din Vechiul Regim, Liotard a închis ochii la timp, în 1789, spre a nu vedea ororile Revoluției și căderea unora dintre capetele ce le desenase în pastel. Dar, față de alți colegi dedicați pastelului, așa cum a fost Maurice Quentin de La Tour sau Rosalba Carriera ce au rămas cantonați în tematica salonului aristocratic apusean, Liotard a avut șansa de a cunoaște Orientul, de a savura leneveala pe divan și a descoperi moda constantinopolitană sau pe aceea fanariotă din Principatul Modovei, pe care le-a ilustrat, cu har și dăruire. Astfel, el aducea concretețe fanteziilor unor iluștri înaintași ori contemporani, dramaturgi, poeți sau compozitori ce, fără a fi luat contact cu lumea orientală, și-au imaginat-o și au pus-o în slovă ori în notă muzicală, precum Molière cu domnul Jourdain, „burghezul gentilom" ahtiat într-atâta de titluri și mărire încât era dispus să suporte o bastonadă pentru a putea primi un titlu de noblețe de la Marele Turc, sau Voltaire cu dramele sale *Tamerlan* și *Zadig*, ori Mozart cu opera *Răpirea din serai* și marșul *Alla Turca* din Sonata Nr. 11 pentru pian, compusă în 1783.

Ampla retrospectivă *Jean-Étienne Liotard*, a readus în atenția publicului chipul și opera unui artist din Secolul Luminilor, pe nedrept uitat, ce prin descoperirea ținuturilor răsăritene, a fost înaintemergătorul generației romanticilor ce aveau să ducă pe culmi nebănuite pasiunea pentru acele locuri însorite și colorate, întreprinzând acolo călătorii inițiatice și dezvoltând un gen foarte gustat de public, *orientalismul*, care la maestrul elvețian abia înmugurise.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Welten der Romantik*, Albertina, Viena, 13 noiembrie 2015–21 februarie 2016

La Muzeul Albertina din Viena a fost deschisă expoziția *Welten der Romantik* unde sunt adunate opere reprezentative pentru fenomenul cultural ce a luat amploare în lumea germană, la cumpăna dintre secolele al XVIII-lea și al XIX-lea întinzându-se până spre a cincea decadă a celui din urmă și afectând aproape toate domeniile creației artistice, de la literatură la plastică și muzică. Fără a-și propune să facă o prezentare exhaustivă a curentului european – exceptând inserarea în discurs doar a spaniolului Francisco de Goya y Lucientes – manifestarea se concentrează asupra contribuției plasticienilor austrieci, eminamente catolici, și contactele avute de aceștia în lumea protestantă a confraților din Germania de nord.

O contribuție însemnată la cristalizarea ideologiei, tematicii și sintaxei plastice romantice au avut studenții de la Academia de Arte din Viena care, reuniți prin afinități elective, au pus bazele „Frăției Sfântului Luca” (Lukasbund) și, părăsind atelierele școlii unde nu-și puteau împlini aspirațiile estetice iar evoluția le era frânată de o programă depășită și un tradiționalism rigid, au plecat la Roma și și-au stabilit sediul în mănăstirea San Isidoro de pe Monte Pincio, ce fusese demult abandonată de monahi. Fondatorii grupării au fost Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Leopold Kupelwieser și Josef Führich. Toți purtau plete lungi, ce le ajungeau pe umeri și, semănând cu niște personaje biblice, au fost porecliți, la început în derâdere, Nazareeni. Dar ei au dus acest apelativ la renume prin opera ce au închegat-o, cu pasiune și dăruire, inspirându-se din plastica medievală târzie și din aceea a Renașterii timpurii. Multe dintre operele lor aveau caracter livresc iar sursele și le găseau în poeziile lui Novalis, în romanele tenebroase ale lui Tick și în scrierile teoretice ale lui Schlegel. Pentru Nazareeni, pe lângă compoziția cu temă religioasă, portretul ocupa un loc esențial în exprimarea plastică. Urmând preceptele Renașterii, acesta era limitat doar la trăsăturile faciale pentru ca realizatorul să se poată concentra exclusive asupra psihologiei modelului. Gâtul și umerii erau vag trasați iar mâinile nu era vreodată incluse în pagină. Desenul era preferat oricărei alte tehnici – deși au executat și portrete în ulei. În linia fină și revenirile ce închipuiau o suavă hașură ca în gravurile lui Dürer sau în grafica lui Holbein era concentrată întreaga forță a desenatorului. Julius Veit Hans Schnorr von Carolsfeld a adunat într-un caiet chipurile colegilor de breaslă și ale poeților și oamenilor politici pe care i-a întâlnit la Viena sau Roma în intervalul 1816–1824. Astfel, pe simeză au fost panotate cadrele ce-i reprezentau pe sculptorul Bertel Thorvaldsen, pe medicul Johann Nepomuk Ringseis din profil și cu beretă pe cap – amintind de trăsăturile lui Erasmus din Rotterdam – și Carl Barth, tot cu beretă. Autoportretele își aveau și ele locul cuvenit, impresionând prin investigațiile psihologice pe care le făceau autorii asupra lor înșile: Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, care a avut o viață extrem de scurtă, s-a reprezentat la 20 de ani, într-un desen în peniță ca într-un instantaneu de fotografie actuală, cu obrajii umflați, suflând a pagubă și oboseală, având ochii larg deschiși iar sprâncenele ridicate a mirare (Fig. 1); un alt autoportret trasat în cretă îl arată posomorât, abătut, cu privirea în jos, ca un om copleșit de griji și nevoi, fără idealuri – legenda așternută chiar de el este, de altfel, elocventă: „destul de mizerabil” (Fig. 2). Pe lângă aceste schițe, tânărul artist a lăsat și un autoportret în ulei în care, cu pletele sale bălai, arăta ca un meșter din vechime cu care, desigur, încerca să se identifice prin modul de viață și prin creație.

Expoziția a fost organizată în funcție de marile teme ce i-au preocupat pe romanticii de limbă germană. În *Estetica liniștii* au fost incluși Caspar David Friedrich și Henry Füsseli, cel dintâi cu peisajele sale astrale, nepământești, al doilea cu scenele de noapte, de vis și coșmar (Fig. 3). *Noaptea lunii* a fost un alt segment al expoziției – pentru romantici, noaptea era receptacolul pericolelor și ororilor, timp al misterului și fricii, patronat de luna, enigmatică și rece, care accentua anxietatea. Sub razele metalice ale astrului nocturn siluetele de arbori sau edificii ruinate deveneau spectre înspăimântătoare. Întunericul era, prin simpla sa natură, amenințător.

Romanticii sunt cei care descoperă peisajul, pe care îl interpretau ca pe o metaforă a existenței umane. Erau preferate peisajele accidentate, cu munți falnici, cu piscuri golașe și prăpăstii înfiorătoare. Un sector al expoziției e fost etichetat *Traversarea prăpăstiilor* și acolo au fost incluse vederi din munți, cu genuni peste care se prăvăliseră arbori noduroși iar niște punți nesigure erau în plină construcție spre a lega marginile râpoase. Elementul uman era evidențiat în toată nimicnicia și caducitatea sa în comparație cu măreția și atotputernicia Naturii. În *Convoi de catâri pe Podul Dracului în drum spre Gotthard* de Peter Birmann, animale și oameni par minusculi pe cărarea muntelui în timp ce traversează structura arcuită peste un torent învolburat, ce degajă aburi albi (Fig. 4).



Fig. 1. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Autoportret cu obrajii umflați, peniță, 1815, Staatliche Museum zu Berlin.



Fig. 2. Johann Evangelist Scheffer von Leonhardshoff, Autoportret „destul de mizerabil”, cretă, 1815, colecție particulară.



Fig. 3. Henry Füsseli, Visul ciobanului, creion, 1786, Tate Britain.

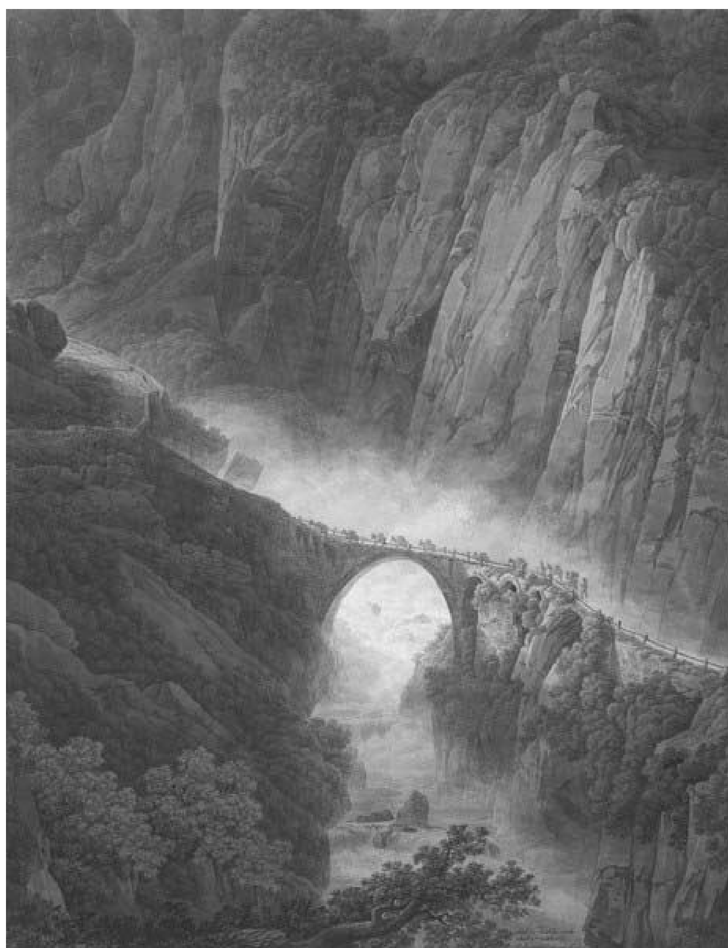


Fig. 4. Peter Birmann, Convoi de catâri pe Podul Dracului în drum spre Gotthard, sanguină, Albertina.

Folosind un vers dintr-o poezie a lui Mathias Claudius, „Căntec de seară”, a fost făcută trimiterea la altă temă abordată de romantici: ceața. Fenomen al naturii asimilat neliniștilor interioare, nesiguranțelor, aprehensiunii, obturării vederii și înăbușirii sunetelor, ceața era ideală pentru ilustrarea tuturor temerilor ce-i hăituiau pe artiștii romantici. În compoziția *Craiul Ielelor*, Moritz von Schwind combină halucinațiile personajului cu iluziile ce le crează valurile ceții. Cețurile din picturile lui Caspar David Friedrich ascund demarcația dintre cer și pământ, dintre spațiu și timp, dintre tangibil și iluzoriu, plasând totul într-o zonă eterică. Dar era atras și de aspecte mai sumbre și macabre precum expierea. În *Peisaj cu morminte*, lângă o groapă proaspăt săpată, groparul și-a lăsat casmaua înfiptă în pământul reavăn iar pe coada acesteia s-a așezat o pasăre de pradă, dornică de ospăț (Fig. 5).



Fig. 5. Caspar David Friedrich, Peisaj cu morminte, sepia, 1835, Staatliche Museen, Kassel.

Friedrich era maestrul necontestat al peisajelor marine, al depărtărilor nemărginite care dădeau aripi fanteziei. Pesonajele sale sunt mai totdeauna așezate cu spatele, meditând în fața întinsului de ape. Un singur bărbat este întors spre privitor, făcând opinie separată față de ceilalți protagoniști ai marii lucrări *Etapele vieții*, din 1834 (Fig. 6). Domnul cu țilindru și redingota cabrată gesticulează către un bătrân din prim plan ce se îndreaptă spre planul secund, pentru a se alătura grupului de pe faleza ce se deschide spre un golf pe care plutesc mai multe corăbii. O mamă grijulie, așezată pe iarba verde, supraveghează doi copii jucăuși ce ridică un steguleț. Prin pretextul petrecerii ceasurilor înserării la malul mării de către o familie burgheză au fost figurate, foarte plastic, vârstele omului. Ambarcațiunile erau și ele menite a sugera o ierarhizare similară: două bărci de pescari aflate în apropierea țărmului puteau fi copilăria, o navă mai mare cu pânzele pe jumătate coborâte, așezată în axul compoziției, poate închipui oboseala vârstei a treia în vreme ce alte două, din depărtare, cu toată velatura ridicată, pornite să cutreiere oceanul, ar fi asimilate vigorii vârstei mature, active și eficiente. Tema vârstelor omului era reluată de romantici la interval de vreo 200 de ani după ce maeștrii secolelor al XV-lea și al XVI-lea o frecventaseră cu asiduitate. La fel a fost situația cu anotimpurile sau ceasurile zilei. Philipp Otto Runge și-a concentrat toate eforturile pentru a desena, pe patru mari panouri, alegoria *Celor patru ore ale zilei*, încărcate de simboluri.

Un alt capitol al expoziției a fost intitulat *Înapoi la Evul Mediu – Mituri vechi și noi* și acolo au fost concentrate lucrările cu tematică inspirată de vechi legende și de personaje reale din istoria popoarelor germane. Cavaleri *sans peur et sans reproche* evoluau, în toată splendoarea costumelor lor de curte sau de luptă în pânzele pictorilor austrieci (Fig. 7). Arhitectura gotică a fost reevaluată și adesea inclusă de plasticieni în compozițiile lor de șevalet. Arhitectul și pictorul Karl Friedrich Schinkel, devenit director al Lucrărilor Publice din Prusia, aprecia atât de mult stilul gotic încât l-a considerat un simbol al arhitecturii naționale.



Fig. 6. Caspar David Friedrich, Etapele vieții, ulei pe pânză, 1834, Museum der bildenden Künste, Leipzig.



Fig. 7. Josef Führich, Rinaldo și Armida la bătălie, peniță cu tuș sepia, 1828, Albertina.

Peter Cornelius a dorit să creeze o artă „în totalitate germană” și a ales drept subiect opera capitală a lui Goethe, „Faust” spre a o ilustra într-un stil ce trebuia să sintetizeze spiritul germanic. Imaginile executate de el, linear, aveau sursa de inspirație în gravura lui Dürer. S-a apucat mai apoi să ilustreze „Cântecul Nibelungilor”.

Ilustrația de carte a avut în Julius Schnorr von Carolsfeld un reprezentant de marcă. El a fost autor al imaginilor ce au înnobilat Biblia. Romanticii au avut un însemnat aport la înoirea picturii religioase. În expoziție figurau 4 mari cartoane din suita cu *Stațiile drumului Crucii* (Fig. 8), desenate în creion de Josef Führich și pregătite pentru decorul mural al bisericii vieneze cu hramul Sf. Johann Nepomuk, construită între 1841–1846 după planurile arhitectului Karl Rösner. (După vizitarea expoziției am avut prilejul să vedem și lucrarea finită păstrată în lăcașul menționat, de pe Praterstrasse.)



Fig. 8. Josef Führich, Stațiile Drumului Crucii, cărbune, 1844–1846, Albertina.

În sfârșit, în segmentul intitulat *Demonul este în noi*, erau adunate lucrări în care erau explorate întunecimile spiritului. Idealul romanticilor era de a investiga străfundurile psihicului uman, lumea nevăzută, iar arta era mijlocul cel mai potrivit pentru o asemenea cunoaștere. Aici și-au găsit locul creații ale lui Goya și Füsseli.

Cum ținuturile germane nu produseseră o școală de artă națională reprezentativă în veacul baroc și, la începutul secolului al XIX se aflau mult în urma altor țări europene precum Franța, Anglia și Spania, apariția și dezvoltarea romantismului a readus plasticienii austro-germani pe o poziție eminentă în mișcarea de specialitate a continentului

Prin manifestarea de amploare de la Albertina, lumile și viețile romanticilor au fost relevate, în detaliu, cu toată complexitatea traiectelor pe care le-au parcurs.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Julia Margaret Cameron*, Victoria & Albert Museum, Londra, 28 noiembrie 2015 – 21 februarie 2016

La Victoria & Albert Museum din Londra a fost deschisă marea expoziție *Julia Margaret Cameron*. Manifestarea a fost ocazionată de împlinirea celor 200 de ani de la nașterea inegalabilei artiste și a celor 150 de ani de când i-a fost organizată prima expoziție de fotografie la South Kensington Museum, cum se numea pe atunci instituția organizatoare de astăzi (Fig. 1). Personalitatea sa vulcanică, voluntară, neconvențională,

modernă și feministă *avant la lettre* – total străină de convențiile și filistinismul societății victoriene – oferă o imagine plină de varietate și bogăție.



Fig. 1. Afișul și intrarea în expoziție.

Julia Margaret Pattle s-a născut la Calcutta, pe 11 iunie 1815 ca fiică a unui tată englez și a unei mame franțuzoaice de stirpe nobilă (care avea și ceva sânge bengal în vine). Părintele său era un înalt funcționar în Compania Indiilor de Est. Încă de mică, Julia a vorbit fluent engleza, franceza și hindi. La vârsta de 3 ani a fost trimisă în Europa spre a fi crescută de bunica franțuzoiacă. Apoi a fost educată în Anglia. La 19 ani s-a reîntors la Calcutta unde l-a cunoscut pe viitorul soț, Charles Hay Cameron, bogat proprietar de plantații de cafea în Ceylon. Domnul Cameron era văduv, avea deja doi copii și 20 de ani mai mult decât Julia Margaret. S-au căsătorit în 1838 și au avut un mariaj fericit al cărui rod au fost încă 6 odrasle.

După o ședere de 10 ani în India familia revine în Anglia în 1848. Prin relațiile ce le aveau s-au aflat tot timpul înconjurați de prieteni din lumea artelor și științelor. Casa lor era deschisă intelighenției britanice: pictorul prerafaelit William Holman Hunt și confratele portretist George Frederick Watts, istoricul Thomas Carlyle, savantul Sir John Herschel, romancierul William Makepeace Theckeray (celebrul autor al „Bâlciului deșertăciunilor” și al „Cărții snobilor scrisă de unul dintre ei”, el însuși născut și crescut în India), poetul și dramaturgul Henry Taylor și Lord Alfred Tennyson, poetul laureat.

Julia Margaret Cameron era foarte bucuroasă de oaspeți, chiar dacă nu era o gospodină prea dedicată, fiind mai înclinată spre viața culturală și socială. Scria poezie și era o pasionată a stilului epistolar. Ținutei nu-i acorda prea mare importanță, era neglijentă și șleampătă, nepieptănată, cu îmbrăcămintea din materiale ieftine și, adesea, pătată și murdară. A fost poate unica doamnă din elită care nu a purtat corset și crinolină iar fusta îi atârna, informă, fără susținerea cercurilor metalice. Cum nu era o frumusețe nu a fost nici elegantă, așa cum fusese conaționala și colega sa întru pasiune fotografică Lady Clementina Hawarden. Chipul îi părea tot timpul posomorât, colțurile gurii totdeuna căzute a tristețe: o expresie de oboseală și apatie erau marca sa obișnuită (Fig. 2). Totuși, era o femeie foarte energică, impulsivă și imperativă fapt ce nu era trădat în vreun fel de trăsături.

În 1860 familia a decis să se mute în Insula Wight care era un loc de agrement al înaltei societăți britanice și unde chiar Regina Victoria avea o reședință de vară. Și-au cumpărat, la Freshwater, două căsuțe gemene ale unui marinar. Între ele a fost construit un turn spre a uni cele două corpuri. Noua locuință a fost

botezată Dimbola după numele uneia dintre plantațiile pe care le aveau în Ceylon. În 1863, când soțul și fiul cel mare au plecat în colonii să se ocupe de afaceri, doamna Cameron a rămas singură pentru un interval mai lung. Atunci fiica și ginerele i-au dăruit un mare aparat de fotografiat – cu dimensiunile 30,5 x 25 cm – spre a-și umple timpul cu luarea de imagini și a nu se plictisi în absența celor dragi. Atunci s-a declanșat o pasiune ce nu a mai părăsit-o tot restul vieții. Locuința a suferit modificări radicale pentru a putea fi adaptată noilor sale preocupări: depozitul de cărbuni a devenit laboratorul unde își pregătea plăcile cu colodiu umed și-și developa clișeele iar cotețul găinilor – rebotezat „casa de sticlă" – a fost transformat în studioul unde își așeza modelele în poză. Până și programul zilei s-a schimbat în funcție de orarul ei de lucru: servirea mesei nu mai erau respectată iar bucătăresa și fetele în casă fiind folosite ca model nu își mai puteau îndeplini treaba pentru care fuseseră angajate. Așa că odăile erau mai tot timpul în dezordine, nemăturate și pline de praf iar familia adesea flămânzea. În schimb, stăpâna era fericită și cuprinsă de euforie ori de câte ori obținea câte o fotografie de care era satisfăcută. În ianuarie 1864 i-a reușit primul portret, acela al unei fetițe din vecini, pe marginea căruia a scris, victorioasă: „Annie – my first success" (Annie – primul meu succes) (Fig. 3). În jurnalul pe care și-l ținea, cu rigurozitate, și pe care și-l intitulase *Analele casei mele de sticlă*, a consemnat acel moment epocal din viața ei: „Eram entuziasmată la culme. Alergam prin toată casa să caut cadouri pentru copil. Aveam impresia că ea făcuse, în întregime, poza. Am copiat-o, tonat-o, fixat-o și înrămat-o și, în aceeași zi, i-am oferit-o tatălui ei."



Fig. 2. Julia Margaret Cameron, portret de Henry Herschel Hay Cameron, fiul artistei, c. 1870, Victoria & Albert Museum.

Din acel moment s-a apucat să-și portretizeze prietenii iluștrii ca și femeile de servici. Avea un stil foarte personal de a lua portrete: era interesată exclusiv de trăsăturile psihologice ale modelului, cadra doar bustul și focaliza doar pe fața acestuia preferând ca sursa de lumină să vină de sus spre a evidenția fruntea, receptacolul gândirii, al vieții spirituale. Vestimentația la modă o ascundea sub o draperie amplă, întunecată, spre a nu distrage atenția de la chip și pentru a conferi atemporalitate modelului. Adesea, bărbaților le așeza pe cap o beretă de catifea ca în secolul al XVI-lea. În grupul de prieteni, majoritatea bărbaților purtau bărbi

mari, ce le dădeau aspect de patriarhi. Inclusiv soțul ei avea plete și barba colilie, foarte potrivită pentru a fi folosit ca personaj în tablouri vivante cu subiecte istorice sau biblice. Julia Margaret Cameron și-a diversificat tematica, alături de portretele intelectualilor de seamă – Tennyson, Browning, Darwin (Fig. 4), Taylor, Carlyle, Herschel, Longfellow, Watts – a executat și compoziții religioase în care își folosea prietenii bărboși, cameristele frumoase (Mary Hillier, Mary Ryan) și copiii vecinilor ce luau chipul îngerilor (unora atașându-le chiar aripioare!) sau al Pruncului Sfânt (Fig. 5). Henry Taylor cu pletele și barba sa lungă și albă a fost unul dintre cele mai frecvente – și docile! – modele, el întrupând fie pe regii biblici David și Ahasuerus fie personaje din piesele nemuritorului Shakespeare precum Prospero din „Furtuna" sau părintele Laurențiu din „Romeo și Julieta" când bunul monah îi oferea tinerei îndrăgostite licoarea ce avea să o cufunde într-un somn soră cu moartea. Propriul soț, domnul Cameron, l-a interpretat pe regele Lear și pe vrăjitorul Merlin din ciclul legendelor regelui Arthur. Pictorul G. W. Watts – al cărui stil portretistic o marcase profund – a fost imortalizat în chip de muzician cu violina în mână, vizitat de inspirația ce i-o aduc două muze nevârstnice (*Șoapta muzei*) (Fig. 6). Alăturarea de chipuri infantile și mature în compoziții simbolice era unul dintre jocurile dragi doamnei Cameron.



Fig. 3. Annie, my first success, January 1864, Victoria & Albert Museum.

Pe femei le imposta în profil, adesea cu părul despletit, deși profilul era evitat de portretiștii profesioniști ai vremii (exceptându-i poate doar pe cei dedicați genului documentarist, etnografic și antropologic). În marea majoritate a cazurilor, portretele erau etichetate cu numele unor muze, al unor personaje biblice sau istorice (Fig. 7). Pe lângă menajere și alte angajate ale casei, un model preferat era nepoata ei, Julia Jackson ce avea să fie mama scriitoarei Virginia Woolf. Aceasta din urmă va fi prima monografistă a fotografei publicându-și volumul în 1926. Trăsăturile fine, obrazul marmorean, privirea tristă și clară a Juliei Jackson a constituit semnul sub care a evoluat expoziția, el fiind ales pentru afiș și pentru coperta catalogului (vezi fig. 1).

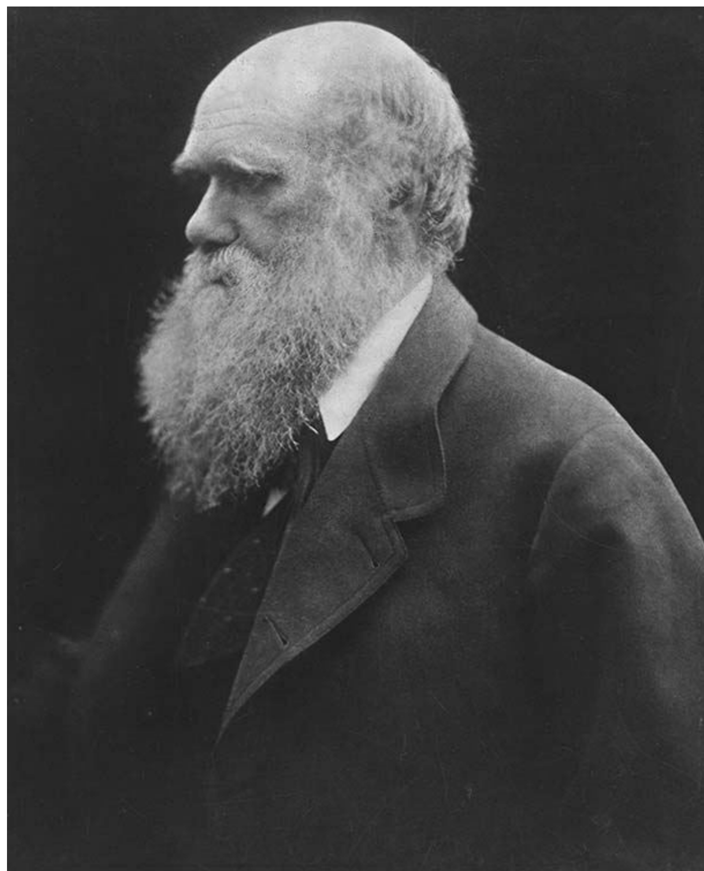


Fig. 4. Charles Darwin, 1868, Victoria & Albert Museum.



Fig. 5. La Madonna della Ricordanza, c. 1864, Victoria & Albert Museum.


Fig. 6. Șoapta muzei, 1865, Victoria & Albert Museum.


Fig. 7. Sappho, 1865, Victoria & Albert Museum.

Senectutea o atrăgea ca motiv de studiu, pe lângă domnii bărboși aducând în fața obiectivului o venerabilă femeie, zbârcită și aproape oarbă, care este o monumentală ilustrare a demnității și înțelepciunii. Autoarea a dat legenda: „Vârsta 94. Luată la aniversarea a 72 de ani a zilei cununiei.” Totuși, în altă parte, ea comenta că „Nici o femeie nu ar trebui să accepte a fi fotografiată între vârsta de optsprezece și optzeci de ani.”

A făcut și studii de copii, cu priviri naive sau întrebătoare, cu trupșorul gol sau abia acoperit cu o cămășuță albă (*The Infant Bridal; The Turtle Doves; Paul și Virginia*) (Fig. 8). Dacă fotografiile erau bune, nu totdeauna titlul ales se potrivea modelului, uneori fiind chiar distonant precum în cazul lui *Circe*, întrupată de o fetiță cu privire naivă și tristă ce este departe de creatura perfidă, versată într-ale magiei ce i-a vrăjit pe tovarășii lui Ulise (Fig. 9). În aceeași vreme, Lewis Carroll – autorul nemuritorului ciclu de povești „Alice în țara minunilor” – excela în portretistică infantilă, fapt ce i-a atras bănuiala de pedofilie.



Fig. 8. Paul și Virginia, 1864, Victoria & Albert Museum.

Cadrele doamnei Cameron erau de obicei neclare pentru că nu avea și nu folosea suportul de fixare a capului ce era un element esențial în studiourile fotografilor profesiniști, astfel că modelele adesea se mișcau în timpul expunerii îndelungate. O altă cauză a neclarității imaginilor era aparatul pe care-l folosea, ce era prea mare și mult mai potrivit pentru peisaje decât pentru portrete. Din acest motiv – dar și din acela al neglijenței copierii, spălării și finisajului ce revela zgârieturi, pete și amprente – opera sa a fost adesea criticată de comentatorii și cronicarii expozițiilor de specialitate unde își trimitea producțiile. Dar pe ea nu o preocupa perfecțiunea tehnică a imaginii ci doar încărcătura spirituală și simbolică a acesteia. Așa cum ea însăși se exprima, în portret dorea să surprindă „măreția interioară ca și trăsăturile exterioare ale omului”. Mare admiratoare a maeștrilor Renașterii italiene și a pictorilor prerafaeliți contemporani cu ea, încerca să le imite compozițiile și sintaxa plastică. Adesea își aranja modelul la fel ca într-o pictură ce-i plăcuse, precum *Beatrice Cenci* (Fig. 10) sau *Madonna Aspettante*. Pe unele dintre imagini scrisese chiar ea „indiscutabil prerafaelit”, „în maniera lui Rafael”, „O sibilă după maniera lui Michelangelo” sau „în stilul marmurei Elgin”. Era preocupată de a înscena teme biblice în stilul mânuitorilor penelului.



Fig. 9. Circe, 1865, Victoria & Albert Museum.



Fig. 10. Beatrice, 1866, Victoria & Albert Museum.

Sir Henry Cole, creatorul Expoziției Universale din 1851 de la Crystal Palace și primul director al Muzeului South Kensington (ce avea să devină, mai târziu, Victoria & Albert Museum sau, V & A, cum este astăzi abreviat de cunoscători), a fost un admirator al operei Juliei Margaret Cameron, i-a organizat o expoziție în noiembrie 1865 – singura dată când și-a prezentat creația într-un muzeu – și i-a achiziționat mare parte din lucrări. În luna mai 1865 artista a făcut cea dintâi vânzare a sa către o instituție publică: 65 de fotografii. În iulie și septembrie același an i-a mai fost reținută o suită de cadre. Între cei doi a existat un lung schimb epistolar care a oferit elocvente citate pentru fiecare dintre segmentele expoziției actuale. În 1868 Cole i-a oferit chiar spațiu de lucru în proaspăt-înființatul muzeu. Artista spera să își poată valorifica recentele creații. Unora le amplifica valoarea solicitând autograful modelului. Atunci l-a imortalizat și pe directorul muzeului iar imaginea respectivă a fost reprodusă în periodicul „The Graphic". În momentul de față muzeul deține o substanțială colecție de 250 de piese, atât din cumpărările succesive de la autoare cât și din donații ulterioare. Pe lângă aceasta, a fost păstrată și corespondența dintre Cole și Cameron, unele dintre misive fiind chiar expuse iar întregul set găsindu-se reprodus în catalog.

În 1874 s-a apucat de un proiect de anvergură: la sugestia lui Tennyson s-a ocupat de ilustrarea volumului de poeme al acestuia intitulat „Idylls of the King", ce fusese inspirat Poetului Laureat de legendele regelui Arthur. Doamna Cameron a început lucrul cu frenezia ce-i era caracteristică atunci când era pasionată de subiect. Își căuta modelele printre vilegiaturiștii sosiți în Insula Wight și aproape îi sechestra pe aceia potriviți pentru a-i poza. Nu totdeauna găsea ceea ce-și dorea – cu mare greutate s-a decis asupra celui ce trebuia să-l întrupeze pe Sir Lancelot iar pentru regele Arthur a ales un fierar bărbos și cu trăsături ascuțite. Cu podoaba capilară bogată și albă ca neaua, soțul ei era foarte potrivit a lua rolul vrăjitorului Merlin. Pentru a dispune de recuzita necesara au fost închiriate armuri și costume de la un teatru. Când nu era mulțumită de rezultat repeta de multe ori poza, până la epuizarea modelelor. Pentru *Despărțirea lui Sir Lancelot de regina Guinevere* a executat nu mai puțin de 42 de negative! Se produceau și situații comice pe care artista nu le gusta deloc și chiar o enervau. Astfel, într-unul dintre cadre, Merlin trebuia să își facă apariția dintr-un trunchi de copac. În studio fusese cărat, cu dificultate, un fragment de arbore scorburos iar soțul se strecurase înăuntru dar când a realizat că nu se poate mișca și nici nu mai poate ieși de acolo l-a curpins un râs homeric pe care maestra nu l-a înțeles și a devenit foarte agitată pentru că nu-și putea lua, în liniște, imagnile din cauza expresiei joviale și a mișcărilor spasmodice ale modelului.

În urma acestui proiect au rezultat 180 de negative din care au fost selectate doar 12. Dar, când artista a văzut că fotografiile folosiseră editorului doar ca bază de pornire pentru o ilustrație xilogravată la mici dimensiuni a fost total dezamăgită. Așa că, înaintea Craciunului anului 1874 a dat la lumină un volum „in folio" pe ale cărui pagini de carton a lipit fotografii de mari dimensiuni (34 x 27 cm) iar textul l-a scris chiar ea, de mână. Lângă pagina de titlu a amplasat portretul preferat al autorului înfășurat într-o pelerină neagră și cu părul în dezordine, fapt ce-l făcuse pe acesta să se compare cu un monah, astfel că titlul fotografiei a rămas cunoscut drept *The Dirty Monk* (Fig. 11) Elegantul uvraj – adevărată piesă de bibliofilie – l-a încântat pe poet. În expoziție au fost expuse, în vitrine, câteva pagini din această lucrare prețioasă (Fig. 12).

După încheierea acestui proiect, interesul artistei pentru fotografiei s-a diminuat. În 1875 familia a părăsit Dimbola și frumoasa Insulă Wight și s-a mutat, cu intenția de a rămâne definitiv în Ceylon. La plecare, când nu a mai avut mărunțiș pentru a plăti hamalii ce le căraseră pe vapor mobilele și restul bagajelor voluminoase – inclusiv două sicrie pregătite pentru somnul veșnic al ei și al soțului – i-a recompensat pe aceștia cu... fotografii, explicându-le că sunt de mare valoare. Era încă una dintre excentricitățile acestei femei de excepție! După aproape trei părtare de veac, aceste imagini încă mai decorau pereții gării maritime din acea insulă, fiind depistate de Helmut Gernsheim atunci când și-a scris monografia ce i-a dedicat-o artistei.

Cât a stat în colonie, până la moartea survenită în 1879, a făcut destul de rar fotografie doar cu intenții documentare și rezervată exclusiv băștinașilor. Nu a mai abordat teme ambițioase, nici tablouri vivante, nici portrete care să-i solicite imaginația și mijloacele de expresie în care se perfecționase. Au rămas în urma ei circa 3 000 de fotografii răspândite în toată lumea, la mari muzee și biblioteci.

De-a lungul timpului i-au fost organizate mai multe expoziții și i-au fost consacrate mai multe monografii începând cu aceea a nepoatei, Virginia Woolf în colaborare cu Roger Fry[1], apoi a marelui istoric al fotografiei, Helmut Gernsheim[2], a lui Brian Hill[3] și, la începutul primei decade din secolul XXI, a Victoriei C. Olsen[4]. În 2003, în intervalul 6 februarie – 26 mai, a fost deschisă o mare expoziție la National

[1] Virginia Woolf and Roger Fry, *Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron*, The Hogarth Press, London, 1926.

[2] Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron: Her Life and Photographic Work*, The Fountain Press, London, 1948.

[3] Brian Hill, *Julia Margaret Cameron: A Victorian Family Portrait*, Peter Owen, London, 1973.

[4] Victoria C. Olsen, *From Life: Julia Margaret Cameron & Victorian Photography*, Palgrave Macmillan, New York, 2003.

Portrait Gallery din Londra, mutată apoi la National Museum of Photography, Film and Television din Bradford (27 iunie – 14 septembrie) iar apoi transportată peste ocean, la J. Paul Getty Museum din Los Angeles (21 octombrie 2003 – 11 ianuarie 2004). Această importantă manifestare a fost intitulată *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius* și a fost însoțită de un amplu catalog semnat de Colin Ford[5]. Și pentru actuala expoziție a fost editat un catalog de care s-a ocupat Marta Weiss care, pe lângă studiul introductiv și planșele în care sunt reproduse imaginile cele mai reprezentative, mai conține o bibliografie și două foarte utile anexe ce includ repertoriul lucrărilor – cu imaginea timbru a fiecărei fotografii – și corespondența trimisă de doamna Cameron lui Sir Henry Cole[6].

Publicul românesc a avut ocazia să vadă câteva fotografii de Julia Margaret Cameron în expoziția *Portretul englez*, deschisă la Muzeul de Artă al R.S.R. în intervalul noiembrie 1972 – ianuarie 1973[7]. Imaginile, ce proveneau din patrimoniul Muzeului Victoria și Albert, reprezentau chipurile lui Thomas Carlyle, Charles Darwin, John Herschel, Lord Alfred Tennyson, doamna Herbert Duckworth și un studiu de cap de copil, iar în catalog a fost reprodusă fotografia Poetului Laureat Tennyson[8].

Cu ocazia acestei cronici ne aflăm în măsură să publicăm o suită de imagini care nu au fost văzute vreodată în țara noastră altfel decât în publicații apărute în străinătate sau în traduceri[9]. Doar ilustrul profesor Larry J. Schaaf, prin înaltul statut ce-l deține între istoricii genului și prin relațiile sale cu instituțiile și colecționarii de fotografie, a putut să obțină dreptul de a-și ilustra studiul *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, publicat în volumul bicentenarului nașterii pionierului român al camerei obscure, cu un portret de Cameron[10].



Fig. 11. Alfred Tennyson *The Dirty Monk*, mai 1865, Victoria & Albert Museum.

5 Colin Ford, *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius*, National Portrait Gallery, London, 2003.

6 Marta Weiss, *Julia Margaret Cameron: Photographs to electrify you with delight and startle the world*, MACK in association with Victoria & Albert Museum, London, 2015.

7 Theodor Enescu, *Portretul englez*, în „Arta” nr. 1–2/1973, p. 69–71.

8 Catalogul expoziției *Portretul englez*, Muzeul de Artă al R.S.R., București, 1972, p. 106.

9 Helmut Gernsheim, *Fotografia artistică. Tendințe estetice 1839–1960*, Traducere și cuvânt înainte de Eugen Iarovici, București, 1970, fig. 14, 72, 73.

10 Larry J. Schaaf, *Silver from Sunshine: the Photographic World of Szathmari*, în Adrian-Silvan Ionescu (coordonator), *Szathmari, pionier al fotografiei și contemporanii săi*, București, 2014, p. 46, fig. 12.

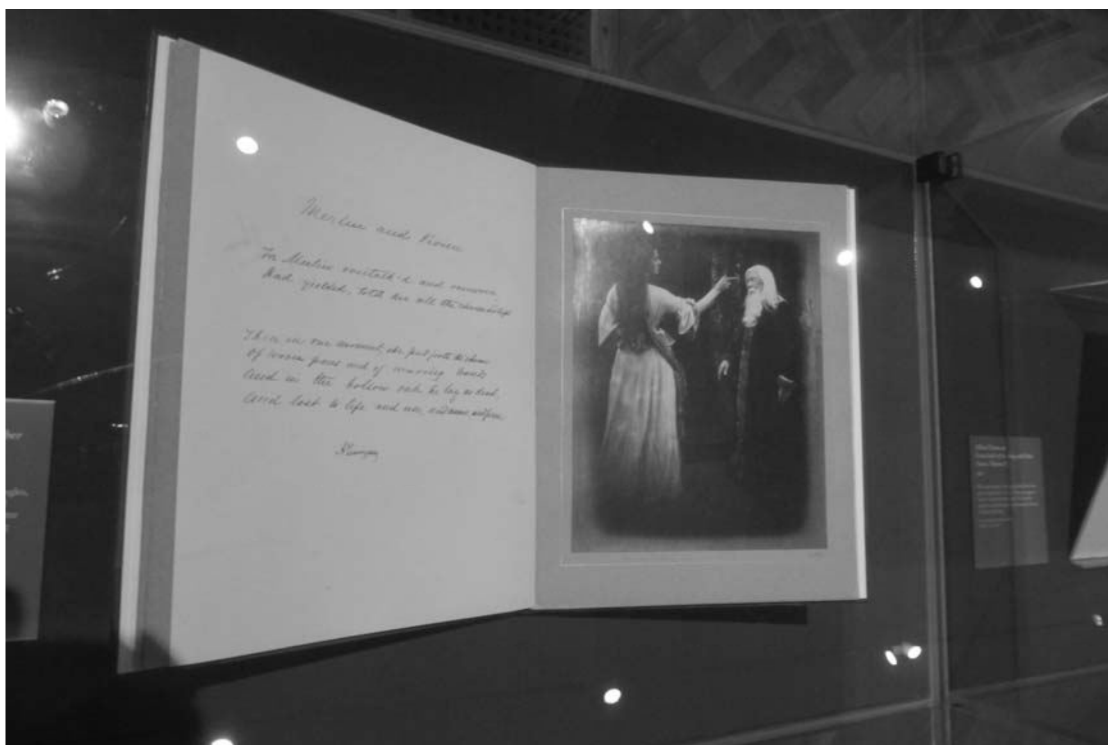


Fig. 12. Merlin și Vivien, în *Idylls of the King*, 1874, Victoria & Albert Museum.

În fața intrării în expoziție se afla un panou în care fusese plasat un geam tratat cu acid ce-i dăduse o nuanță albăstruie, aparent murdar. Vizitatorii se puteau așeza în spatele său iar amicii lor, privindu-i din cealaltă parte sau fotografiindu-i cu aparatul digital, obțineau o imagine flu asemănătoare cu portretele create de artistă. Aceasta pentru ca fiecare dintre cei care treceau pragul expoziției să se simtă, fie și pentru o clipă, unul dintre modelele marii portretiste.

Prin expoziția de la Victoria & Albert Museum, Julia Margaret Cameron s-a întors, după 150 de ani, acasă, în mediul unde a visat, a creat și și-a prezentat prima dată opera.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*, Muzeul Național Cotroceni, 3 martie – 29 mai 2016

La Muzeul Național Cotroceni a fost deschisă expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*. Fastuoasele saloane ale Palatului Cotroceni, reședința principelui moștenitor Ferdinand și a principesei Maria, era spațiul cel mai potrivit pentru o asemenea manifestare organizată spre a onora sexul frumos în luna lui Mărțișor. Exponatele proveneau din două colecții particulare pe care posesoarele, Iulia Gorneanu și Oana Crețu, le-au pus la dispoziție, cu generozitate, muzeului și publicului vizitator.

Expoziția a fost aranjată în două zone distincte: Aripa Cerchez a palatului a fost rezervată toaletelor urbane, iar Cuhnia pieselor de artă țărănească atât de dragi fostei locatare cu sânge albastru a acestei reședințe. Prin cele două traiecte a fost ilustrată deosebit de bine societatea românească de la cumpăna veacurilor XIX și XX. Este drept că obiectele de secol XIX nu erau prea multe față de acelea interbelice, prevalente. De aceea, referirea la Belle Époque a fost cam hazardat aleasă în titlu căci nici una dintre toaletele complete și prea puține dintre obiectele disparate provenea din acea vreme, adică intervalul dintre 1870 și 1900, cu o eventuală extindere până la Marele Război.

Au fost văzut toalete de zi și de seară, de vizită, de ceai, de plimbare, de vară sau de iarnă. Pe manechine au fost așezate ținutele complete formate din bluză, fustă, capă, pălărie, diferite accesorii și bijuterii în vreme ce, în vitrine au fost adunate piese disparate din eleganța unei doamne cu pretenții.



Fig. 1. Imagine din expoziție, Sala Cerchez.



Fig. 2. Imagine din expoziție, nișa din Sala Cerchez.

La o analiză atentă a exponatelor poate fi constatată grija cu care erau finisate și preocuparea croitorului nu numai pentru estetica îmbrăcăminții ci și pentru comoditatea beneficiarului. O mulțime de elemente ascunse ochiului dar cunoscute de executantul veșmântul contribuiau la păstarea formei și la ușurătatea purtării: matlasarea pieptului și a umerilor, inserarea de balene ce țineau ridicat gulerul, mici greutăți de plumb cusute în tivuri sau în căptușeală care asigurau scurgerea savantă a cutelor, babe și moși pe marginea interioară ce făceau invizibilă închiderea îmbrăcăminții, mici nasturi mascați de care se prindeau diverse garnituri, etc.



Fig. 3. Imagine din expoziție, Sala Cerchez.



Fig. 4. Imagine din expoziție, Cuhnia.

Un alt aspect pe care l-a relevat expoziția de față este acela al decorului rafinat aplicat pe veșminte, al broderiilor din fir de mătase albă pe fond alb, al finelor dantele cu miriade de modele fitomorfe, al fileurilor pe care erau cusute paiete în diverse nuanțe cu irizări diafane, al marii varietăți de flori false – dar foarte convingătoare! – executate din material textil destinate pălăriilor de vară. Pe un pantof din mătase neagră al cărui toc era îmbrăcat în catifea de aceeași nuanță era prinsă o broșă în stil rococo, cu imitații de diamante și

safire din sticlă, atent cizelată. În anii 40 ai veacului al XIX-lea pantofii aveau aceeași formă și puteau fi schimbați dintr-un picior într-altul dacă se tocea cumva tocul unuia dintre ei. În expoziție s-a aflat o asemenea delicată pereche de pantofi de bal ai domnișoarei Sofia Kretzulescu, executați de celebrul producător francez de încălțăminte Dufossée ce, pe eticheta lipită în interior, se recomanda „Fourn[iseu]r de plusieurs Cours Étrangères" și-și dădea adresele magazinelor din Paris (20 Rue de la Paix) și Londra (23 Old Bond Street). Pe meșina fină cu care au fost căptușiți stătea scris, cu o caligrafie impecabilă, în cerneală neagră, numele posesoarei precum și precizarea în care picior să fie încălțați: *Gauche* și *Droit*.

O doamnă nu putea ieși din casă fără pălărie, fără mănuși, fără un săculeț – strămoșul poșetei de astăzi – și, dacă era vară, fără umbreluță de soare. Toate aceste articole erau menite unui decor sofisticat: mânerul umbrelei putea fi sculptat, putea fi făcut din baga sau chihlimbar, spre a nu fi scăpat din mână avea un șnur terminat cu un ciucure bogat, iar mătasea ce era întinsă pe structura metalică avea garnituri de dantelă atât pe suprafața ei cât și pe margine. Săculeții erau adesea cusuți chiar de purtătoare și-i demonstrau abilitatea și talentul de a închipui compoziții complexe cu peisaje și personaje romantice, cu animale sau scene galante inspirate de goblenurile franțuzești. Acestea aminteau de pasiunea cu care erau ornamentate punguțele de bani din veacul fanariot ce rămăseseră în uz, în mediile mahalagiilor, până târziu în mijlocul secolului al XIX-lea și câteva exemplare puteau fi văzute într-o vitrină. De la cumpăna dintre veacuri și până în anii '20 au fost la modă, pentru bal sau recepții dansante, micile poșete din zale de argint, cu mânerul dintr-un delicat lănțișor și un bogat decor floral ori geometric aplicat pe marginea care asigura închiderea prețioasei podoabe. În expoziție figurează mai multe asemenea poșete de gală. O bogată selecție de pălării completa expunerea, de la minuscula tocă la enormul acoperământ de cap al primului deceniu din secolul XX, cu voaletă, pene, flori – ce uneori le transformau în adevărate „grădini suspendate"! În voiaj, pentru protecție și eficiența transportării unui număr cât mai mare de plării, erau folosite geamantane rotunde, cu închizători și curele cu solide catarame.

Era foarte șic să ai un buchețel de flori proaspete prins la toaleta de seară în timpul petrecerilor din timpul Carnavalului, care țineau de la 1 ianuarie până la Lăsata Secului. Acestea erau mult apreciate și demonstrau averea purtătoarei ce-și permitea să și le procure în timpul iernii de la producători din străinătate, deoarece florile naturale erau greu de găsit și foarte scumpe în ținuturile românești în acel sezon. Delicatele mesagere ale primăverii erau potrivite într-un cornet din metal prețios, cu o prelungire din fildeș ce se introducea în decolteu și se asigura cu un lănțișor cu ac la capăt ce se înfigea în mătasea rochiei. Și o asemenea piesă valoroasă a putut fi văzută într-o vitrină, alături de multe ace de pălărie a căror varietate de decor nu mai poate fi menționată. Un alt auxiliar necesar la serate, baluri și dineuri era un *châtelaine* – broșă de care atârnau mai multe lănțișoare la capătul cărora erau prinse un flacon pentru parfum sau pentru „săruri" (foarte necesare în caz de leșin!), un carnețel cu file din fildeș pe care era notată ordinea dansurilor și numele cavalerilor cărora le fuseseră acordate, un creion și, eventual, o minusculă oglindă din argint. Evantaiul era, și el, o stringentă necesitate în sălile supraîncălzite unde se dansa și unde invitații erau înfierbântați de emoție și de efortul depus la cadril, mazurcă, vals și, mai ales, la complicatul cotillon cu care se terminau totdeuna petrecerile. Din timpurile vechi evantaiul a suscitat inspirația artiștilor și a devenit motiv de cercetare: în 1904, Georg Buk, istoric al costumului, a publicat, la Leipzig, în colecția Illustrierte Monographien, lucrarea *Der Fächer* iar peste un secol, Jane Roberts, în volumul *Unfording Pictures – Fans in the Royal Collection*, a dat la lumină și a comentat fabuloasele piese aflate, de generații, în posesia Majestății Sale Britanice (Royal Collection Publications, London, 2005). Din hârtie pictată, din mătase, din voal, dantelă sau pene, cu spițele din fildeș sau lemn traforat, cu mânerul de os, baga, sidef sau alte materiale, evantaiele prezentate cu această ocazie dădeau măsura gustului ireproșabil al purtătoarelor care știau să și-l acorde cu tonul general al toaletei îmbrăcate. Evantaiele cu pene de struț albe, negre sau, după caz, vopsite în diverse culori, au intrat în modă în jurul anului 1900 și și-au avut perioada de glorie în timpul Anilor Nebuni (Les Années Folles). În lumea doamnelor și domnișoarelor din înalta societate fusese instituit un cod secret de comunicare, în public, cu alesul inimii prin felul de mânuire a evantaiului: deschiderea sa lentă, integrală sau doar parțială, închiderea bruscă, lovirea sa, cadențată, de palmă, ridicarea sa spre ochi sau lăsarea pe lângă corp, toate aceste gesturi reprezentau mesaje pe care îndrăgostiții le înțelegeau mai bine și mai rapid decât dacă și-ar fi pierdut vremea cu scrierea și citirea unui bilețel de amor sau de despărțire.

În vitrine a putut fi văzut încă un articol indispensabil la petrecerile protipendadei, lornionul ce se preta și el la înnobilări prin materialul din care era făcut și decorul ce-l primea pe mâner.

Mai multe jurnale de modă erau lăsate, cu aparentă neglijență, pe o banchetă; unele conțineau tipare care permiteau doamnelor să-și croiască singure o toaletă ori să ofere croitoresei profesioniste o idee asupra tăieturii ultimului model de fustă sau de jachetă.

Dar, începând cu anul 1869 când principesa Elisabeta de Wied-Neuwied a devenit soția principelui domnitor Carol I şi a sosit în România, sufletul său de artistă înăscută s-a îndrăgostit de portul popular pe care l-a arborat, cu mândire, la multe petreceri și ceremonii ale Curții iar după ea doamnele din elită l-au adoptat, cu entuziasm. Principesa, apoi regina Maria, a fost, la rândul ei, pasionată de acest veșmânt comod și frumos care rezista în fața oricăror mode urbane. În Cuhnie au fost panotate fotografii din colecția muzeului gazdă ce o reprezentau pe suverană îmbrăcată în costum țărănesc, fie în parcul de la Cotroceni, fie pe pajiștile de la Peleș sau Bran, fie în „grădinile amintirilor" de la Balcik. Ea apărea fie singură fie însoțită de unul sau mai mulți copii, ei înșiși costumați ca mici păstori și păstorițe. Mai târziu, în anii '30, poza înconjurată de fiicele ajuse la maturitate sau de nurori și alte rude, toate purtând toalete asemănătoare cu aceea a regalei lor mame, poreclită „Soacra Balcanilor" pentru căsătoriile contractate în familiile domnitoare ale țărilor vecine.

Cuhnia, cu bolțile și pereții săi din cărămidă a fost spațiul potrivit pentru prezentarea colecție de straie țărănești ale Iuliei Gorneanu – această doamnă rafinată, bună cunoscătoare a costumului popular, avizată colecționară ce frecvent își „expune" colecția prin purtare, pe stradă sau la evenimente cultural-artistice, într-un mod foarte original și cu stil, la fel ca suverana evocată de fotografiile amintite. Datorită acestor piese am fost invitați la un voiaj prin zonele etnografice ale țării, din Maramureș și Oaș în Bucovina, din Pădureni în Banat, Mehedinți și Dobrogea, chiar până la Balcik. Cătrințe, zadii, oprege, ii, marame și năframe se alăturau pieptarelor și ilicelor cusute cu migală, brâielor și betelor țesute la război. O suită de paftale dobrogene, provenind de la aromâni sau de la populația musulmană demonstrau măiestria cu care erau lucrate acestea de bijutierii locali. Curator al expoziției a fost muzeograf dr. Ștefania Dinu, care a avut o admirabilă colaborare cu tezaurizatoarele acestor prețioaselor obiecte ale garderobei de altădată.

Într-o contemporaneitate ahtiată de fast și eleganță – de multe ori facilă, fără a fi dictată de un real bun gust sau măcar de unul obținut prin instruire ci doar de deriva pieței care oferă ceea ce, în străinătate, a ieșit din uz – expoziția *Eleganță și tradiție în moda feminină. De la Belle Époque la interbelic*, rod al unirii eforturilor și imaginației formale a celor două pasionate colecționare, a fost o fereastră deschisă spre vremurile de adevărată eleganță și stil din ținuta societății românești.

Adrian-Silvan Ionescu

Expoziția *Schöne neue Welt– Traumhäuser rumänischer Migranten / Brave New World– Romanian Migrants' Dreamhouses / Minunata lume nouă. Case ale migranților români,* 21 noiembrie 2015 – 24 aprilie 2016, Muzeul Culturilor Europene, Berlin; 29 aprilie – 14 iunie 2016, CLB (Collaboratorium) Berlin

Un bătrân din comuna Certeze (Țara Oașului, jud. Satu-Mare) afirma despre consătenii săi care au emigrat în străinătate că lucrează acolo pentru a-și întreține familiile, dar totodată și pentru a demonstra că pot și merită mai mult. Își doresc case ca și ale celorlalți și în acest mod să devină persoane respectate, „să ajungă cineva"[1]. Astfel de noi case impozante, construite de migranți în localitățile de origine împânzesc întreaga Românie, iar asemenea povești legate de mobilitatea românilor în vestul Europei le întâlnim aproape la tot pasul. Ne sunt familiare fie prin experiența personală, mulți dintre noi având rude sau prieteni plecați să muncească în străinătate, fie prin intermediul canalelor media românești.

De mai bine de două decenii societatea românească stă sub semnul transformărilor generate de migrația internațională. Cu un procent de peste 13% de cetățeni, care muncesc și locuiesc în străinătate[2], România ocupă un loc fruntaș între statele europene la acest capitol. Una dintre cele mai vizibile consecințe ale amplei migrații românești este fenomenul construirii „caselor făloase", cum sunt adesea numite aceste construcții ridicate de migranții români în țara de origine, temă care a început în ultimii ani să fie tot mai des prezentată și documentată de presa, cercetătorii și artiștii români. Expoziția itinerantă *Minunata lume nouă. Case ale migranților români,* curatoriată de Beate Wild și Raluca Betea, își îndreaptă atenția tocmai asupra acestui fenomen actual, prezentând într-o formă inedită multiplele aspecte ale migrației externe și a boom-ului din construcții din Nordul României. Proiectul esteinițiat și organizat de Institutul Cultural Român din Berlin și

[1] Daniela Moisa, *From Occidental Houses to case făloase. Material Cultures of Success in Oaș County, Romania*, în *Brave new World – Romanian Migrants' Dream Houses*, București, 2016 (în curs de publicare).

[2] *Migration and Remittances Factbook 2011*, World Bank.

Departamentul Europa centrală și de sud-est din cadrul Muzeului Culturilor Europene Berlin. Expoziția a fost prezentată în perioada 21 noiembrie 2015 – 24 aprilie 2016 la Muzeul Culturilor Europene Berlin, iar din 29 aprilie până pe 14 iunie 2016 la CLB (Collaboratorium) Berlin.



Fig. 1. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.



Fig. 2. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.

Expoziția suprinde, prin intermediul unui număr de peste 250 de fotografii, diverse fațete ale acestui fenomencomplex. O mare parte dintre acestea sunt realizate de fotograful Petruț Călinescu în cadrul proiectului său *Mândrie și beton,* care a studiat în detaliu în perioada 2010–2012 nu numai viața migranților oșeni în Franța, dar și semnificațiile noilor case construite acasă și relația lor cu practicile sociale locale.[3] Este primul demers amplu în domeniul fotografiei documentare, care aduce în atenția publicului larg

[3] Pentru mai multe informații vezi http://mandriesibeton.ro.

mecanismele interne ale acestui proces. Pe lângă aceste fotografii, expoziția include și imagini mai recente, care prezintă situația actuală și care sunt rezultatul unei călătorii de documentare realizate de Petruț Călinescu în vara anului 2015. Alte fotografii din expoziție aparțin artistului Matei Bejenaru precum și unui număr important de cercetători care au documentat această temă în România și în țările de destinație.De asemenea, au fost folosite interviurile și rezultatele unor proiecte de cercetare, individuale și de grup, desfășurate în cadrul unor instituții din Suceava, București, Cluj-Napoca, Torino și Montréal.



Fig. 3. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©Odeta Catana.



Fig. 4. Muzeul Culturilor Europene Berlin ©Odeta Catana.

Cele trei zone documentate în cadrul expoziției – Țara Oașului, Maramureș și Bucovina – s-au numărat încă de la începutul anilor ’90 printre regiunile cu cele mai numeroase plecări în străinătate. Experiența migrației interne din perioada comunistă e o caracteristică comună a acestor teritorii, reprezentând un factor important care a facilitat disponibilitatea de a emigra, odată ce acest lucru a devenit

posibil după ’89[4]. Pentru tot mai mulți, migrația a început să devină principala soluție de a ieși din impasul situației economice instabile din țară, care se caracteriza printr-o lipsă acută de locuri de muncă și salarii mici. Odată cu începutul anilor 2000, care au adus eliminarea vizelor Schengen pentru cetățenii români, munca în străinătate a devenit în aceste zone, ca de altfel în întreaga Românie, un fenomen de masă. Comunitatea locală joacă un rol foarte important în cadrul migrației externe, fapt ce determină ca membrii acesteia să aleagă aceleași țări de destinație ca și vecinii, rudele și prietenii lor[5]. Au apărut așa numitele localități „pilot”, care se caracterizează printr-un număr foarte ridicat de persoane plecate în străinătate și care antrenează și localitățile vecine în mișcarea migratorie[6]. De exemplu, în 2001 în localitatea Cajvana din Bucovina, peste 45% din persoanele active erau plecate în străinătate[7], cei mai mulți luând drumul Italiei. În anul 2005, în satul Certeze, 80% din familii aveau cel puțin un membru care muncea sau a muncit în vestul Europei, principala destinație a certezenilor fiind Franța, în special Parisul[8]. Și în zona Maramureș se întâlnește aceași situație. Este cazul localității Borșa, unde neoficial se estimează că în jur de 60% din populația activă a emigrat[9], mulți dintre aceștia câștigându-și existența în Milano.

În ceea ce privește domeniile de activitate, în țările de destinație mulți migranți români și-au găsit de lucru în construcții, în sectorul menajer, al serviciilor de îngrijire a bătrânilor sau în agricultură, iar banii puși deoparte sunt folosiți pentru construirea unor case mari în localitățile din care provin. Noile clădiri se disting de casele tradiționale ale acestor regiuni prin dimensiuni impozante, culori intense, fațade de sticlă, etaje numeroase, decorațiuni din granit și marmură, sculpturi și balustri. Sunt aceste construcții materializarea visului de a avea propria casă, de a construi ceva care dăinuiește, pentru sine și pentru copii? Cu siguranță, însă ele înseamnă mult mai mult decât „acasă”. Atât elementele arhitecturale cât și decorația interioară – care abundă în mobilă modernă, aparatură electronică de ultimă generație – arată că punctul de referință la care se raportează proprietarii este modelul vestic. Casa nouă reprezintă stilul de viață modern, occidental și noua estetică însușită. Noile case nu sunt construite în țările de destinație, unde proprietarii lucrează și își petrec cea mai mare parte a timpului de peste an, ci doar în mijlocul comunităților de origine. Doar aici, doar pentru membrii propriilor comunități, ele devin semne vizibile ale muncii depuse și ale succesului dobândit în străinătate. Casele reprezintă astfel cheia recunoașterii sociale, asigurând prestigiul și onoarea familiei.

Titlul expoziției face aluzie la romanul omonim scris de Aldous Huxley (*Brave New World,* 1932). La prima vedere pare într-adevăr că avem de-a face cu o splendidă lume nouă, rezultată din împlinirea visului de a avea o casă modernă, occidentală. Însă dincolo de aceste aparențe, la o privire detaliată se întrezărește partea mai puțin vizibilă a acesti lumi, care constă în efortul mare depus de proprietari. Drumul până la ridicarea casei este extrem de anevoios. În anii ‘90 trecerea granițelor se făcea precumpănitor în mod clandestin. Intrarea pe piața de muncă era la început foarte dificilă. Odată ajunși în străinătate, mulți dintre migranții ilegali erau nevoiți să înnopteze în parcuri, în corturi sau în barăci situate la marginea orașelor. Fără permis de muncă, erau forțați să accepte orice fel de muncă pe care reușeau să o găsească. Treptat s-a dezvoltat o rețea informală, alcătuită în cea mai mare parte din rude, prieteni și cunoscuți, prin care noilor veniți li se facilita accesul la slujbe mai bune și cazări temporare, de cele mai multe ori în apartamente supraaglomerate. Ulterior, obținerea permisului de muncă și mutarea într-un domiciliu stabil făcea posibilă reunirea familiilor prin aducerea copiilor rămași în România.

---

[4] Începând cu anii ’60 oșenii au practicat în număr mare munca sezonieră în alte regiuni ale României, lucrând în special la defrișarea pădurilor. Înainte de 1989 locuitorii unor localități din Bucovina făceau comerț cu animale în alte zone din țară, în timp ce maramureșenii erau angajați în diverse activități agricole sezoniere în special în Banat. Vezi Daniela Moisa, „Du couteau à la maison. Pratiques et matérialités de la réussite au village de Certeze”, în „Martor” nr. 16, 2011, p. 41, Amelia Tue și Cristina Toderaș, „Cajvana: Telephone-ordered or Mail-ordered Houses to Be Inhabited Only Three Times a Year” în „Societatea Reală” 4 (1), 2012, p. 45, Anamaria Iuga, „Objects that Travel with Emigrants from Maramureș”, în *Brave new World - Romanian Migrants’ Dream Houses*.

[5] Principalele țări de destinație ale migranților din Nordul României sunt următoarele:
2001 – Maramureș și Țara Oașului: Franța, Italia 17%, Portugalia 14%
Bucovina: Italia 26%, Germania 16%, Israel 15%
2011 – Maramureș: Italia 48%, Spania 20%, Franța 11%
Țara Oașului: Franța 38%, Italia 32%, UK 12%
Bucovina: Italia 54%, UK 10%, Germania, Spania 7%
(statistică realizată de Dumitru Sandu)

[6] Dana Diminescu ed., *Visibles mais peu nombreux. Les circulations migratoires roumaines,* Paris, Maison des sciences de l'homme, 2003, p. 11.

[7] Anda-Ioana Sfinteș, *Cajvana: Vernacular Architecture in Rural and /or Urban Context*, în *Societatea Reală* 4 (1), 2012, p. 19.

[8] Daniela Moisa, *Du couteau à la maison. Pratiques et matérialités de la réussite au village de Certeze*, p. 35, *op. cit.*.

[9] Remus Gabriel Anghel, *From irregular migrants to fellow Europeans: Changes in Romanian migratory flows*, în *Foggy Social Structures. Irregular Migration, European Labour Markets and the Welfare State*, eds. M. Bommes și G. Sciortino, Amsterdam, Amsterdam Univ. Press, 2011, p. 38, 42.



Fig. 5. CLB (Collaboratorium) Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.



Fig. 6. CLB (Collaboratorium) Berlin ©SMB, Ute Franz-Scarciglia.

Chiar dacă între timp foarte mulți dintre migranți au ajuns să aibă un job bun sau afaceri de succes, durata de construire a caselor este una îndelungată. Deși sunt ridicate prin agoniseala proprietarilor, uneori aceștia nu reușesc să câștige suficient. În multe dintre cazuri, noile construcții devin manifestarea concurenței între vecini, care se materializează prin dorința de a avea „casa cea mai mare, cea mai frumoasă și cea mai modernă"[10]. Materialele de construcție costisitoare pe care le folosesc, continuele modificări arhitecturale și reamenajări interioare datorate dorinței de a fi în pas cu moda și de a fi câștigător în competiția între case prelungesc construcția pe durata mai multor ani. Criza economică este o altă cauză, care a produs transformarea visului într-un coșmar, conducând la abandonarea sau amânarea planurilor de construcție.

Alte fațete ale acestei lumi apar la o privire mai atentă. Noile case ajung să fie locuite foarte rar. Vârstnicii rămași în țară refuză în general să folosească aceste construcții și continuă să locuiască în propriile case, ocupându-se de îngrijirea nepoților și a caselor nelocuite. Numai de Crăciun, Paște și în luna august satele se animă prin întoarcerea celor plecați. Lumea se întâlnește și face schimb de noutăți. În luna august au loc numeroase nunți fastuoase, după care satele amuțesc din nou.

---

[10] Daniela Moisa, *op.cit.*, p. 35.

Expoziția prezintă prin intermediul mai multor părți tematice pendularea între cele două lumi, țările vestice pe de o parte și localitățile de origine din România pe de altă parte. Sunt documentate modul cum trăiesc românii în străinătate (aspecte legate de locuire, homemaking, muncă, rețele sociale, conexiuni transnaționale) precum și fenomenul „euro-orfanilor”, termen care desemnează copiii lăsați în țară, singuri sau în grija rudelor, în timp ce părinții muncesc peste hotare. Trei ample frize cu peisajul idilic din Țara Oașului, Bucovina și Maramureș se desfășoară pe pereți, în timp ce o instalație audio acompaniază percepția vizuală. Acasă, în mijlocul peisajului pitoresc răsare noua casă, compusă din sute de panouri fotografice. „O clădire fragilă constituită din nenumărate pietre de construcție, fără contact cu pământul, fără fundație, plutind în aer … Casa ca purtătoare a unei imagini, întocmai ca o piesă de vestimentație la modă pe care proprietarul o îmbracă în vederea afișării statutul său în cadrul unui „târg al vanității”, așa cum afirmă arhitectul Xaver Victor Schneider, autorul conceptului scenografic al expoziției.

Fotografiile care formează fațadele casei prezintă diverse tipologii de construcții, poziționarea și relația cu clădirile din jur, sursele de inspirație, procesul de construire care se încadrează în caracteristicile arhitecturii vernaculare, a arhitecturii fără arhitecți. Pereții din interiorul casei redau prin intermediul imaginilor care îi compun interacțiunea oamenilor cu noile clădiri și dotările interioare ale acestora. Această parte detaliază și rolul pe care noile case îl au, în special în zona Oaș, în afișarea bunăstării și a succesului nuntașilor cu ocazia desfășurării luxoaselor ceremonii de nuntă. De asemenea, în pereții casei sunt „montate“ rame cu obiecte tridimensionale, precum mașini de lux, oglinzi, flori de plastic, materiale textile, considerate de proprietari ca fiind de prestigiu.

La ce să ne așteptăm în viitor, cum va evolua acest fenomen? Expoziția își propune să ridice tocmai astfel de întrebări și totodată să declanșeze dezbateri importante:

- Care sunt urmările pe termen lung asupra peisajului rural, asupra comunităților locale, din punct de vedere social, economic și ecologic?
- Ce se întâmplă când un peisaj amuțește?
- Care va fi soarta acestor case?
- Ce vor face a doua și a treia generație de migranți cu casele moștenite? Vor deveni o povară, de care vor încerca să scape, vânzând-o?

Proiectul expozițional a fost însoțit în ambele locații de un amplu program de evenimente conexe, care a avut scopul să prezinte în detaliu anumite aspecte și totodată să inițieze discuții la nivel internațional pe marginea problemelor enunțate anterior. Mai mult, prin intermediul prelegerilor, proiecțiilor de film și workshop-urilor organizate, au fost comparate dezvoltarea acestui fenomen în România cu situația din alte țări, analizându-se în detaliu asemănările și diferențele. Acest aspect este important deoarece fenomenul nu este specific doar pentru România, ci este prezent într-o formă asemănătoare în Turcia, Ungaria, Polonia, Serbia, Croația și în multe alte regiuni. Manifestările conexe au reunit un număr de peste 20 de specialiști din 8 țări (sociologi, antropologi, politologi, economiști, fotografi, jurnaliști, arhitecți, artiști, regizori și peisagiști).

Catalogul expoziției: *Brave New World – Romanian Migrants' Dream Houses*, este în curs de publicare la Editura Institutului Cultural Român, în acest an (2016).

Itinerarea expoziției în Berlin va fi continuată pe parcursul anilor următori cu un turneu internațional care va cuprinde atât capitalele principalelor țări de destinație din cadrul migrației românești cât și diverse orașe din România. Caracterizându-se printr-un format deschis, în continuă dezvoltare, *Minunata lume nouă. Case ale migranților români* își propune să completeze expoziția de bază cu noi părți, dedicate comunităților locale de migranți care trăiesc în țările în care proiectul expozițional va fi prezentat.

Raluca Betea
Institutul Cultural Român din Berlin

Titlul original al expoziției: *Schöne neue Welt– Traumhäuser rumänischer Migranten / Brave New World – Romanian Migrants' Dreamhouses*

Fotografii realizate de: Petruț Călinescu, Matei Bejenaru, Pietro Cingolani, Amelia Tue, Cristina Toderaș, Remus Gabriel Anghel, Anamaria Iuga, Daniela Moisa, Ionuț Dulămiță, Diana Necoară, Ciprian Vațe, Eli Bădică, Carmen Chașovschi, Laura Căpățână Juller, Andra Jacob Larionescu.

Curatori: Beate Wild și Raluca Betea

Proiect organizat de Institutul Cultural Român din Berlin și Departamentul Europa Centrală și de Sud-Est din cadrul Muzeului Culturilor Europene, Muzeele de Stat din Berlin (Koordinierung Ostmittel – und Südosteuropa am Museum Europaischer Kulturen, Staatliche Museen zu Berlin).

Expoziția *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks*, Palm Springs Art Museum, California, 19 februarie – 29 mai 2016

Christopher G. Cardozo, un pasionat colecționar și autor a câtorva volume dedicate operei fotografului Edward S. Curtis, a organizat o expoziție itinerantă în care a adunat o suită de 100 imagini reprezentative pentru modul în care maestrul a imortalizat pe „americanii originari" în mediul lor natural. Fotografia etnografică a avut un reprezentant de vază în Edward Sheriff Curtis (1866–1952) care şi-a consacrat întreaga viață constituirii unui corpus documentar în care să fie reprezentate toate triburile indiene din Statele Unite ale Americii şi Canada.

Numele şi opera lui Curtis nu sunt necunoscute românilor, în special publicului bucureştean. Fotografii de el au mai fost prezentate în câteva expoziții de răsunet deschise în Capitală de-a lungul timpului, precum *Vestul American* – amplă prezentare a mirificelor ținuturi apusene ale Lumii Noi şi a pionierilor care, prin temeritatea lor au cucerit un continent - organizată în primăvara anului 1974 la Sala Dalles de Amon Carter Museum of Western Art din Fort Worth, Texas (apoi itinerată în alte câteva oraşe importante ale țării), al cărei curator a fost dr. Ron Tyler, distins colaborator al revistei noastre (S.C.I.A. tom 5/2015), *Arta indienilor din America* la Bibiloteca Americană, în acelaşi an 1974, *Reflexe – imagini din America* la Muzeul Național de Istorie a României, din 1976, *Generații indiene, expoziție de etnofotografie americană de la Arhiva Națională Antropologică a Institutului Smithsonian din Washington, D.C.*, organizată de noi în intervalul octombrie-decembrie 1994, la Fotogaleria Gad de la Etaj 3/4 a Teatrului Național (sală actualmente dispărută) şi *Moştenire sacră: Edward S. Curtis şi indienii nord-americani,* organizată de Ambasada Statelor Unite ale Americii în rotonda Sălii Auditorium de la Muzeul Național de Artă al României între 8 iunie – 31 iulie 2006.

Edward S. Curtis se născuse în Wisconsin ca fiu al unui predicator. În 1887 a venit în Vest şi s-a stabilit la Puget Sound, în statul Washington pentru ca, în 1891, să se dedice fotografiei şi să se mute în oraşul Seattle unde a deschis un studio. Devine, în scurt timp, portretistul la modă al elitei. Dar activitatea aceasta, deşi profitabilă, nu-l atrăgea prea mult. Ieşea adesea în afara oraşului şi fotografia spectaculoasele peisaje din împrejurimi. În 1896 a avut primul contact cu băştinaşii: atunci a luat portretul unei bătrâne de 80 de ani, Prințesa Angelina, fiica şefului Seattle care dăduse albilor locul pe care se ridicase oraşul ce-i purta numele. Angelina era săracă şi-şi câştiga existența culegând scoici şi moluşte de pe malul oceanului pe care, apoi le vindea la piață. Acolo, pe plajă o şi întâlnise fotograful. Pentru a o convinge să-i pozeze, Curtis i-a dat un dolar fapt pe care bătrâna l-a apreciat foarte mult, remarcând că ar fi foarte profitabil pentru ea să fie mai des fotografiată decât să culeagă zilnic fructe de mare. O nouă ocazie de a cunoaşte populațiile indiene s-a ivit în 1899, când a primit funcția de fotograf oficial al expediției organizată în Alaska, de Edward H. Harriman, un magnat al căilor ferate.

Hotărârea de a realiza un mare portofoliu cu imagini ale tuturor triburilor indiene din Statele Unite era deja luată. S-a deplasat în capitala federală, la Washington, pentru a convinge oficialitățile de la Smithsonian Institution să-i subvenționeze proiectul, dar a fost refuzat sub cuvânt că planul său era mult prea amplu şi ar fi necesitat munca a 50 de specialişti, iar el singur nu ar fi putut-o finaliza. Peste câteva decenii el avea să demonstreze că fusese capabil să ducă la bun sfârşit acest proiect gigantic, cu mari eforturi şi aproape fără alte ajutoare, dar cu mare entuziasm şi pasiune.

Între 1898 şi 1906 a făcut călătorii pe cont propriu în zona nord-vestică în care era chiar el stabilit, apoi în sud-vest şi în Marile Preerii. Soția sa continua să conducă atelierul şi să facă portrete pentru a întreține familia – aveau împreună trei copii – şi a-i subvenționa proiectul. Dar Curtis şi-a dat seama că năzuințele sale îi depăşeau cu mult posibilitățile materiale şi s-a hotărât să solicite subsidii din afară.

În 1905 a ținut un ciclu de conferințe la Washington pe care şi le-a ilustrat cu imagini luate de el printre indieni şi pe care le proiecta cu „lanterna magică". Expunerile sale s-au bucurat de mare succes şi au atras atenția preşedintelui de atunci, Theodore Roosevelt, care era un mare iubitor al Vestului. Avea să se apropie foarte mult de preşedinte, după ce acesta îl invitase, în 1908, la reşedința sa, să-l pozeze împreună cu întreaga familie, iar Curtis se împrietenise cu nepoții acestuia, cu care se juca şi făcea giumbuşlucuri. Fotograful obține protecție prezidențială şi recomandări către diverşi magnați. În 1906 i s-a adresat bancherului John Pierpont Morgan, considerat pe atunci cel mai bogat om al Americii şi un generos mecena, şi obține de la acesta mult doritele sume necesare continuării lucrării. El preconizase că-şi va încheia documentația în 5 ani şi că are nevoie de 75 000 de dolari pentru deplasări, materiale şi cheltuieli

neprevăzute. Pierpont Morgan îi condiționează patronajul și ajutorul de publicarea imaginilor, așa că a fost proiectată tipărirea a 20 de volume de text și ilustrație în 500 de exemplare din care mecenatul trebuia să primească 25 de exemplare și 300 de fotografii separate. Datorită acestui sponsor, în 1907 apare primul volum din *The North American Indian*, prefațat de președintele Roosevelt. În 1909 a fost fondată o companie specială purtând acest nume. Din păcate, Pierpont Morgan moare în 1913 dar fiul acestuia preia contractul și continuă să subvenționeze proiectul, însă cu o pauză de aproape 10 ani, sponsorizarea fiind reluată abia din 1922.

În 1911, când fuseseră publicate doar 8 din cele 20 de volume, Curtis a făcut un nou turneu de conferințe pentru a aduna fonduri. Folosea diapozitive făcute după fotografiile sale pe care le colora de mână. Și, pentru a-și introduce auditorii în atmosfera specifică a ceremonialurilor tribale, expunerea era însoțită de muzică interpretată de o orchestră după compozițiile lui Henry F. Gilbert, inspirată de folclorul indian cules chiar de conferențiar și înregistrat pe cilindri de ceară, pe fonograful lui Edison.

Pentru atingerea scopului final, Curtis a îndurat multe privațiuni. Petrecea mai tot anul pe drumuri, în condiții precare de locuire și igienă. Își transporta aparatele și materialele pe catâri. De multe ori i s-a întâmplat ca acești catâri să scape poverile în apă ori să cadă cu totul în prăpăstii, pierzând rezultatul unei săptămâni de lucru. De patru ori indienii au deschis focul asupra lui, crezându-l vrăjitor. Dar el era deosebit de tenace și nu lua în seamă asemenea lucruri. Uneori străbătea de mai multe ori aceeași distanță, revenind pentru a-și fotografia modelul în lumina dorită. Era foarte bun diplomat și nu-i lua pe băștinași prea repede; dimpotrivă, se așeza în preajma satului lor și aștepta timp îndelungat pentru ca aceștia să se acomodeze cu el, să-l agreeze, să capete încredere în el și să vină chiar ei să-i propună să le facă portretul. Fusese poreclit „The Shadow Catcher” (Cel ce prinde umbre), pentru abilitatea sa de a face fotografii. Dar lui îi plăcea să se definească drept „misionar” pentru că, la fel ca părintele său, și el îndeplinea misiunea sacră de a aduna pe clișeele de sticlă chipurile și mediul de viață al unei rase care, în acel moment, părea pe cale de dispariție.

Fotografiile sale se plasează la granița dintre etnografie și artă, având preponderență cea din urmă. A fost chiar criticat pentru lipsa de autenticitate din vestimentația diverselor modele unde se repetau, de la unul la altul, anumite elemente sau piese decorative. Intențiile sale declarate erau de a prezenta indianul într-o lumină idilică și cu aura de „bun sălbatic”, neafectat și nealterat de contactul cu albii, ceea ce era foarte dificil după o coabitare, mai mult sau mai puțin pașnică de 200 de ani, ce lăsase urme adânci în civilizațiile tradiționale. El spunea „Pozele sunt menite a fi reproduceri pentru generațiile viitoare, care ar putea să vadă indianul cât mai natural posibil, așa cum se mișca, încoace și încolo, înainte de a vedea o față palidă și de a ști că, în natură, mai există alte ființe umane sau altceva decât văzuse el. (...) Doresc să prezint indianul așa cum era în viața sa normală, nobilă, astfel încât lumea să știe că el nu a fost un vagabond corupt ci un om cu o statură mândră și cu înnăscută noblețe.” De aceea, multe dintre imagini erau regizate în cele mai mici amănunte, erau aduse costume și arme vechi, erau îndepărtate toate elementele modernității și se căutau locații cât mai sălbatice. Unghiurile de fotografiere erau, de asemenea, studiate cu multă atenție în prealabil. Totuși, se întâmpla să-i scape câteodată câte un obiect modern, așa cum este cazul cu un ceas deșteptător plasat în centrul compoziției cu interiorul unui cort al unei căpetenii Piegan: aceea era o piesă mult prețuită de locatari și, de aceea, o așezaseră la mare cinste, în imediata lor apropiere, fără a bănui că-i vor strica puristului fotograf imaginea ce se dorea o reconstituire a vieții de altădată. Curtis a trebuit să retușeze acel cadru, dar au mai rămas unele copii în care ceasul a fost păstrat.

Fusese influențat de stilul fotografiilor lui Alfred Stieglitz cu accentuata lor picturalitate, cu absorbții în umbră și tonalități intense ori suprafețe transparente, eterice. Multe dintre compoziții sunt voit neclare pentru a sugera aburii dimineții ori înserarea. Spre a accentua calitățile plastice ale imaginilor, acestea au fost tipărite manual, prin tehnica fotogravurii, pe hârtie specială, mată și poroasă, cu o textură specială, vizibilă la o privire atentă a compoziției, la fel ca structura pânzei ce slujește de suport unei picturi în ulei. Hârtia avea o fontă ușor gălbuie sau ocru iar imaginile erau sepia. Față de portretistica de studio unde, în secolul al XIX-lea modelul era arar așezat în profil și aceasta numai la cererea sa expresă pentru că știa că are trăsături frumoase ori interesante, Curtis excela în fotografii de profil, gros-plan, care evidențiau expresivitatea și noblețea acestor reprezentanți ai civilizațiilor naturii. Uneori folosea câte un paravan ori o draperie pe care să se deseneze mai bine profilul, eventual decupat pe propria-i umbră. Prefera fondurile neutre, cerul încărcat de nori sau vegetația pădurii, pe care adesea le estompa spre a nu concura cu nimic acele chipuri puternice, ridate și marcate de intemperii ale războinicilor și căpeteniilor. Tehnicile sfumato și clarobscur, preluate din

pictură dau un efect deosebit prin nota de mister ce o conferă subiectului, întors parcă din alte vremuri şi încă învăluit de mantia nedefinită a iluziei. Totuşi, modelele erau cât se poate de reale şi cunoşteau prea bine realităţile vremurilor în care trăiu şi, de aceea, mulţi au trebuit plătiţi pentru a accepta să pozeze.

În mulțimea de portrete expresive pe care a realizat-o în lunga sa carieră se detașează acela al lui Joseph, căpetenia Nez Perce cu destin sublim prin tragismul său, ale cărui trăsături nobile, cu o expresie împietrită, de sfinx, sunt marcate de trista experiență a vieții de luptă și de speranțe năruite în care a știut să își păstreze demnitatea și măreția (Fig. 1).

„Cel ce prindea umbre" avea o imaginație compozițională inepuizabilă. Fiecare motiv și model îl stimula să-l pagineze altfel, să îi evidențieze personalitatea și specificul zonal, să valorifice elementele decorului natural în care îl plasa. În acest sens pot fi comparate două compoziții în care sunt surprinși câte doi călăreți din regiuni și în anotimpuri diferite: *Apus de soare în ținutul Navajo* (Fig. 9) şi *Campanie de iarnă, Apsaroke* (Fig. 10). În ambele artistul și-a așezat aparatul la nivelul de călcare spre a obține o imagine montantă, monumentală, a călăreților. În primul caz, zona aridă nu agresează cu nimic siluetele statuare ale războinicilor călări pe când, într-a doua, zăpada în care se înfundă copitele și fundalul montan încețoșat ofereau fundalul potrivit pentru sublinierea grandorii celor doi călăreți porniți pe calea războiului în sezonul rece.

Curtis a vizitat 80 de triburi şi a executat circa 40 000 de negative. A avut 17 asistenţi cu care lucra câte 16 ore pe zi în condițiile cele mai vitrege, fie în arșița din sud-vest, fie în gerul din Alaska. Nu se rezuma numai la fotografie ci culegea şi folclor pe care-l înregistra, aşa cum s-a spus mai sus, şi apoi transcria melodia pe note. Îşi consemna observațiile legate de modul de viață, de obiceiurile, ceremonialurile, ocupațiile și aspectul celor pe care-i vizita. Astfel, fără a avea studii de specialitate, el a devenit un etnolog în adevărata putere a cuvântului, cu mii de ore petrecute pe teren, între indieni. A fost chiar inițiat în Dansul Şerpilor de la indienii Hopi din Zona sud-vestică şi a fost lăsat să fotografieze picturile cu nisip, opere încărcate cu puteri deosebite folosite de vraci pentru vindecarea bolilor care, după incantațiile şi ceremoniile de rigoare, erau distruse.

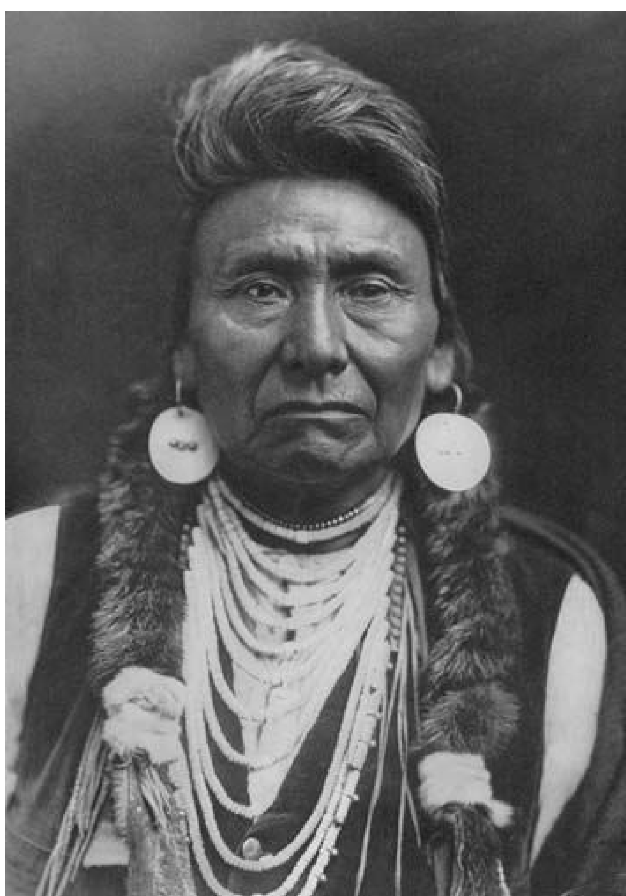


Fig. 1. Chief Joseph, Nez Perce, c. 1908.



Fig. 2. Bear's Belly, Arikara, c. 1908.

Rezultatul acestei munci de peste 30 de ani este monumentala lucrare în 20 de volume – ultimul apărut în 1930 – ilustrată cu fotogravuri. Volumele sunt organizate în funcție de triburi şi de zonele de proveniență ale acestora. Lucrarea avea un titlu destul de lung: *The North American Indian, Being a Series of Volumes Picturing and Describing the Indians of the United States and Alaska. Written, Illustrated and Published by Edward S. Curtis*. Pentru că tipărirea fusese făcută prin subscripție, nu se ştie precis dacă au fost scoase toate cele 500 de seturi plănuite. Sigur este că s-au vândut 272 de seturi, câteva ajungând şi în Europa. Momentul finisării acestei magistrale opere a fost, însă, total neprielnic căci exact atunci s-a produs marele crah financiar pe Wall Street şi nu s-au mai găsit amatori să investească într-o lucrare atât de scumpă.

Curtis a fost şi în materie de film un pionier realizând, în 1914, o docudramă ce a rulat sub două titluri, fie *În țara vânătorilor de capete,* fie *În țara canoelor de război*, pe care a turnat-o la indienii Kwakiutl din Insula Vancouver. Era una dintre primele pelicule documentare etnografice din lume. Şi aici, ca şi în fotografie, el a imaginat o poveste romantică, de dragoste între tânărul războinic Motana şi frumoasa Naida, pe care a regizat-o cu mare minuție şi a exploatat la maximum spectaculozitatea ceremonialurilor cu măşti şi costume sofisticate ale acelui trib. A trăit alături de acei indieni timp de trei ani pentru a putea reconstitui în amănunțime modul lor de viață de dinaintea contactului cu albii. Pentru că multe costume, măşti, arme şi ornamente arhitectonice lipseau, Curtis a pus să fie confecționate special pentru filmul său, investind destul de mulți bani în acest scop. Spre pildă, nu vor apărea arme de foc şi nici cuțite de oțel ci exclusiv arcuri cu săgeți şi măciuci din piatră. Pentru prestația lor, actorii indieni au fost plătiți cu 50 de cenți pe oră, iar pentru magnifica scenă cu apropierea cortegiului nupțial în trei canoe, cu câte un dansator mascat la prora fiecărei ambarcațiuni, participanții au primit enorma sumă de 4 dolari fiecare, ceea ce pentru ei, în acele vremuri, era o adevărată avere. Astfel au fost realizate cadre memorabile pentru istoria filmului care impresionează şi astăzi prin dramatism, claritate şi compunere. Filmul era mut, dar la rulare era însoțit de un acompaniament la pian, inspirat de muzica tradițională. Din păcate, nici acest film nu a avut succes din cauza izbucnirii Războiului cel Mare şi a dezinteresului general pentru orice act de cultură, cum era pelicula sa.



Fig. 3. O căpetenie din deșert, Navajo, 1904.

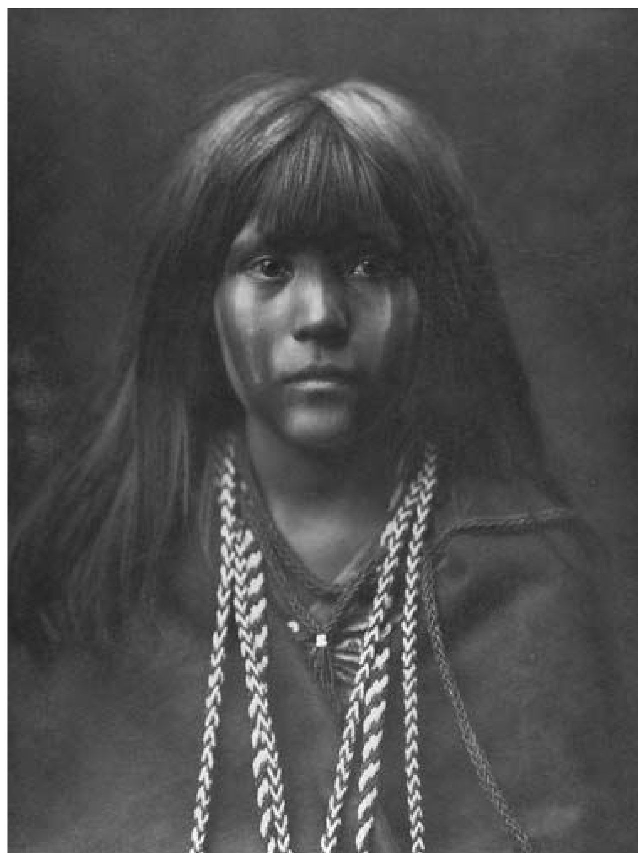


Fig. 4. Mosa, Mohave, c. 1903.



Fig. 5. Privind dansatorii de pe acoperişul casei, Hopi, 1906.



Fig. 6. Olărie, Pueblo.

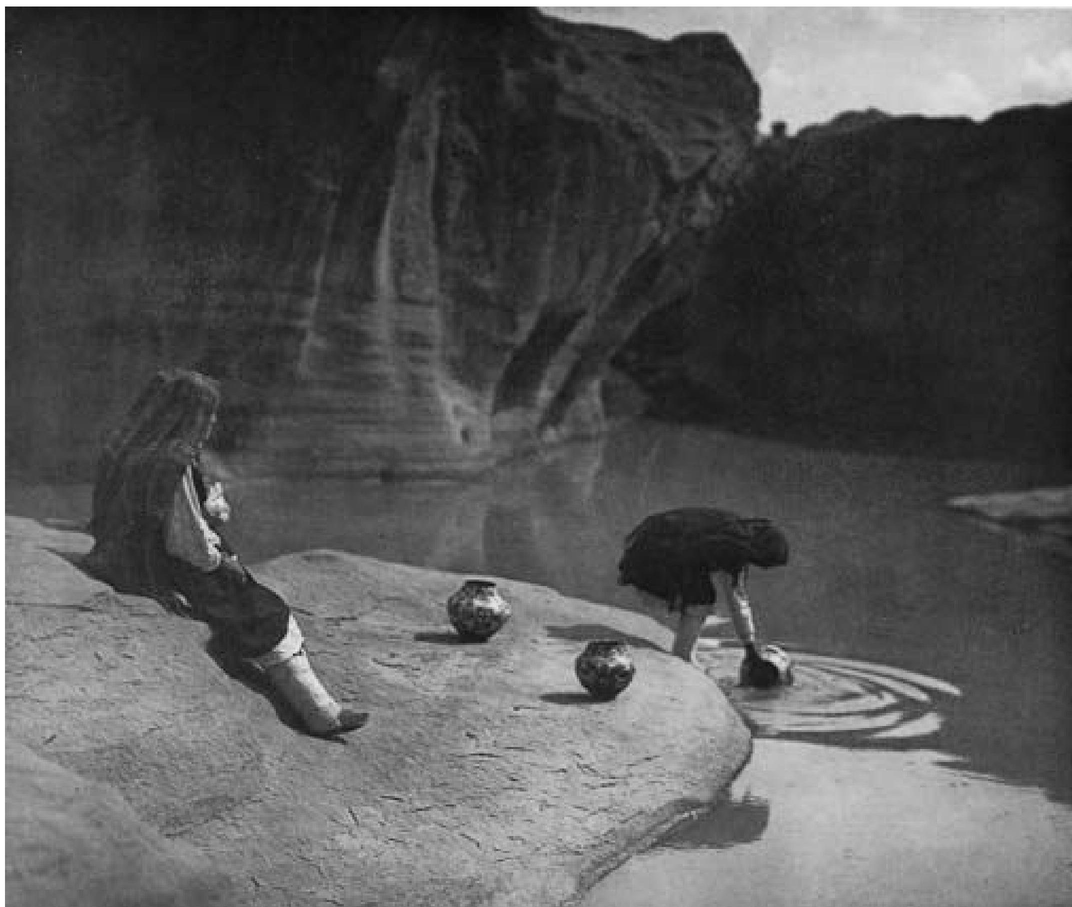


Fig. 7. La vechiul izvor din Acoma, c. 1904.



Fig. 8. Țesătoare de scoarțe, Navajo, c. 1904.

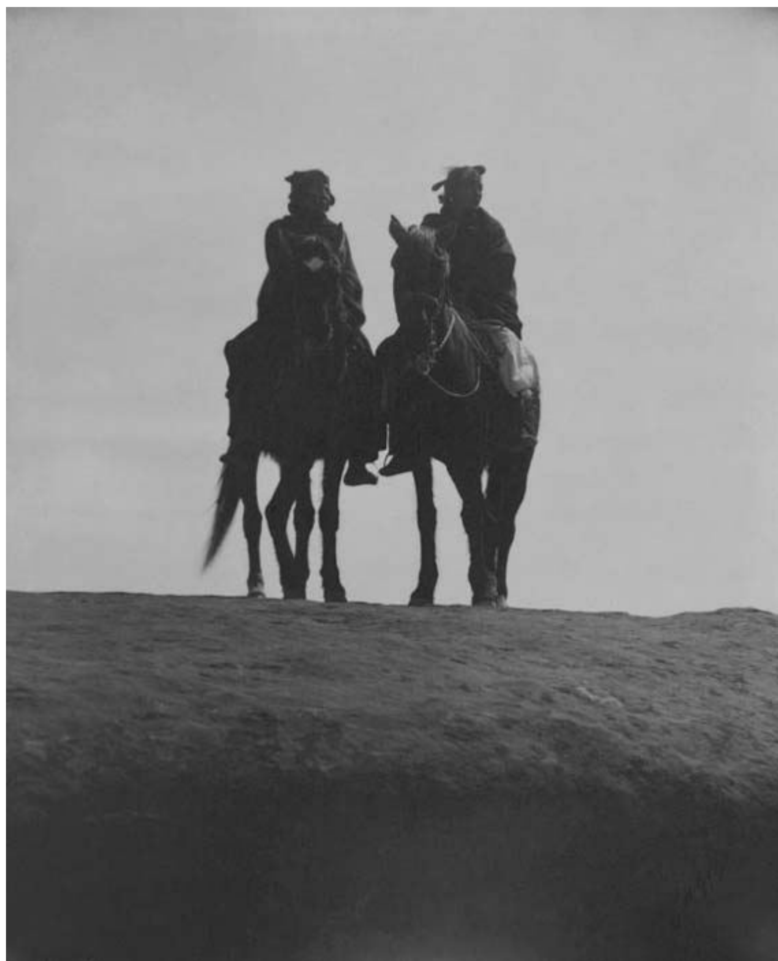


Fig. 9. Apus de soare în ținutul Navajo.



Fig. 10. Campanie de iarnă, Apsaroke, c. 1908.

Pasiunii pentru marele proiect pe care îl urmărea cu atâta asiduitate i-a sacrificat totul, cariera strălucită şi rentabilă de fotograf de studio, sănătatea şi familia. Soția a cerut divorțul şi, la pronunțarea acestuia, l-a lăsat practic pe drumuri. Maestrul a trebuit să locuiască un timp într-una din colibele unde îşi depozita aparatele, soluțiile şi materialele necesare pe teren. Demonstrând că ea i-a subvenționat documentarea, soției îi revin, de asemenea, toate clişeele realizate de el printre indieni. Lui Curtis nu-i mai rămăsese nimic în afara amintirilor şi notițelor de teren.

La începutul anilor 20, Curtis se mută la Los Angeles şi, timp de 3 ani, se angajează ca fotograf la studiourile cinematografice din Hollywood. Este perioada sa cea mai puțin fertilă şi cea mai plicticoasă. Această activitate nu l-a satisfăcut deloc, aşa că avea să se întoarcă la subiectul lui preferat, indienii.

În 1927 a făcut ultima sa deplasare pe teren, în Alaska, împreună cu fiica sa Beth – singurul membru al familiei care-i aprecia munca şi-i înțelegea pasiunea. Ea îi va şi acoperi toate cheltuielile. Vasul cu care călătoreau a fost prins de gheţuri. În acel timp el a executat atât fotografii cât şi filme.

După publicarea ultimului volum, fotograful suferă o puternică depresie nervoasă ca urmare a suprasolicitării şi tensiunii în care lucrase timp de 32 de ani, într-un fel de competiție contra cronometru cu sine însuşi, pentru a nu scăpa nimic din ceea ce îşi propusese inițial. După doi ani de spitalizare se va reface şi va mai trăi încă două decenii, în obscuritate însă, murind uitat şi dezamăgit, în 1952.

Abia la începutul deceniului opt i-a fost redescoperită opera. Terri McLuhan va readuce în atenția publicului marea personalitate a fotografului şi va atrage atenția asupra valorii creației sale. Vor apărea nenumărate articole şi cărți de atunci încoace, culminând cu masivul album „de buzunar" publicat de editura Taschen, în 1997, *The North American Indian. The Complete Portfolios*, de a cărui îngrijire s-a ocupat eminentul istoric al fotografiei Hans Christian Adam, care a semnat și studiul introductiv. La acestea s-au adăugat elegantele albume editate de Christopher G. Cardozo în care au fost adunate piese din colecția personală, precum *Sacred Legacy. Edward S. Curtis and the North American Indian* (Verve Editions, Burlington, 2005) și, recent, *Edward S. Curtis: One Hundred Masterworks* (DelMonico Books/Prestel Verlag, 2015). O foarte interesantă și completă monografie a fost semnată de Timothy Egan și a apărut, în 2012, sub titlul *Short Nights of the Shadow Catcher. The Epic Life and Immortal Photographs of Edward Curtis* (Houghton Mifflin Harcourt Publishing Company, New York)

Singura copie care se mai păstrase din filmul mai sus-amintit a fost restaurată în 1972 şi i-a fost adăugată o coloană sonoră, folosind interpeți din acel trib care îşi aminteau că îl văzuseră, când erau copii, pe *cel ce prinde umbre*, care venise cu aparatele sale în comunitatea lor. Astfel a putut fi reconstituită cu toată exactitatea muzica originală a ceremonialurilor Kwakiutl ce apăreau în film.

Expoziția aceasta a fost programată a mai fi deschisă la Glenbow Museum din Calgary, Canada (18 iunie – 18 septembrie 2016) și Flagler Museum din Palm Beach, Florida (11 octombrie – 31 decembrie 2016). Cu ocazia acestui turneu, revista „Wild West" i-a solicitat un interviu colecționarului și a consacrat lui Curtis un scurt dar bine ilustrat articol, în nr. 4 din decembrie 2015 (p. 16 și, respectiv, 36-43). Un substanțial și elegant catalog-album, îngrijit de Christopher G. Cardozo, însoțește acest turneu expozițional.

Cu toate disputele pro şi contra reconstituirilor de imagini cu iz revolut, pe care le încerca Edward S. Curtis în dorința de a fi cât mai riguros cu redarea chipului indianului de dinaintea contactului cu albii, opera sa are o incontestbilă valoare în sfera fotografiei artistice şi reprezintă un document cu valoare perenă pentru cercetători, fie ei etnografi sau istorici ai artei camerei obscure.

Adrian-Silvan Ionescu

Gabriela Bodin, ***Archive***, 31 martie–7 mai 2016, Galeria Galateca, Bucureşti

În seara zilei de 31 martie, la Galeria Galateca, a avut loc vernisajul expoziției artistei Gabriela Bodin, grupul de lucrări prezentate fiind intitulat „Archive". Expoziția este disponibilă publicului consumator de artă contemporană românească până pe data de 7 mai a.c.

Născută în România anului 1983, Gabriela Bodin și-a urmat familia emigrând în Italia la vârsta de 17 ani. Contactul academic cu pictura a avut loc în cadrul Liceului de Artă „Gh. Tătărescu" din Focșani, continuându-și studiile în Italia, la Istituto Professionale Tecnico di Moda Colonna Gatti, Nettuno. Premiile care îi încununează talentul și viziunea artistică nu au întârziat să apară: Premiul I, Biennale di Pittura „Luigi

Brambati”, Castiglione d’Adda (2010), Premiul Morlotti, Lecco (2011), Premiul I, Premio Arte Giovane, Soresina (2011), Premiul I, Concorso di pittura a Palazzo Borromeo di Cessano Maderno (2012), Targa d’Argento, premio giovani artisti, Convivio Artistico F. de Lemente (2013), Premio di pittura di Spirani (2014). Expozițiile sale de până acum, personale și colective, au avut loc în galerii precum Living Art Gallery (Hungerford, Marea Britanie), Ghiggini (Varese), Open Art Milano, Moitré (Torino), Muzeul Arcos (Benevento), Griffon Gallery (Nürnberg, Germania), Galeria Al Kahila (Cairo, Egipt), 1-a Bienală de Artă Sharm-el-Sheik (Egipt), Galerie Prince & Princesse (Paris, Franța).

Expoziția „Archive” este cea de-a doua experiență a artistei în România, în luna februarie a.c. prezentând la ARCUB - Hanul Gabroveni expoziția „Retention”, curatoriată de dr. Cristina Simion și realizată în parteneriat cu Institutul Cultural Român. Câteva dintre lucrările expuse la Galateca sunt prezentate în premieră publicului român, într-un concept expozițional inovator intitulat *Black Cube*. Cele 21 de lucrări-portrete sunt amplasate într-o încăpere cu pereți negri, camera devenind surogatul unui cub negru. Sistemul de iluminat este poziționat pe tavan, lumina fiind reflectată exclusiv de suprafețele picturale selectiv acoperite cu un material caracteristic rășinei ce imită sticla. Momentul pășirii în „cub” este marcat de efectul creat asemănător unei găuri negre în care portretele, realizate pe fond negru, se contopesc cu obscuritatea pereților care absorb lumina. Senzația imediată este desprinsă din spectrul claustrofobiei, însă portretele sunt cele care oferă calea evadării, o evadare către o lume a memoriei, a amintirilor adunate sub forma unei arhive. Portretele sunt realizate din suprapuneri de tușe late, contururi prin amprentarea unor forme geometrice, pastă lichidă de culoare supusă gravitației și lăsată să „curgă” pe pânză. Personajele sunt înfățișate ca o încarnare a melancoliei și tristeții, sentimentul de singurătate dominând compoziția prin fundalul complet negru mat, sugerând neantul inevitabil în care figurile umane se estompează și dispar odată cu trecerea timpului. Cromatica aleasă pentru redarea personajelor cuprinde tonuri de bej, ivoriu, brun, gri, alb, maniera de îmbinare a acestora reliefând o carnație palidă și o tranșantă lipsă de expresivitate a figurilor.

Stilul abordat de artistă este recognoscibil și la alți artiști contemporani marcați de iconografia lui Francis Bacon și Lucian Freud: Antony Micaleff (Royal Academy, Tate Britain), Kai Samuels-Davis (M.J. Higgins Gallery - Los Angeles, Utica Museum of Art – New York). În acest melanj intră și clarobscurul lui Rembrandt pe care Gabriela Bodin îl inserează într-o manieră personală, care să servească unui imaginar construit pe antagonismul dintre lumină și umbră, individualism și anonimitate, expunere și intimitate, în punctul lor de întâlnire fiind ținute prizoniere personajele.

Expoziția Gabrielei Bodin este încă o confirmare a necesității prezenței artiștilor români în segmentul cultural și piața de artă din România, cu atât mai mult cu cât în cazul de față este vorba de o artistă internațională, emigrată din România, dar prea puțin cunoscută publicului conațional, și, nu mai puțin important, o artistă care contribuie la egalitatea de șanse privind promovarea și recunoașterea femeilor în calitate de creatoare de produse culturale.

Erica Iojă

Virginia Lupu | Solo Show. – O normalitate / „doi normalități” –

În cadrul vernisajului din 14 aprilie 2016, Galeria Suprainfinit s-a transformat într-un spațiu pluri-dimensional care, odată pătruns, deschide la rândul lui o serie de ferestre către o lume mai puțin accesibilă și cunoscută cotidianului: expoziția Virginiei Lupu, *Solo Show: tossing and turning, crushing and teasing, breaking and shaping*, sub curatoriatul Adrianei Trancă.

Virginia Lupu versus Mădălina Iacob. Primul e pseudonimul, al doilea e numele real al artistei. Unde se termină pseudonimul și unde începe numele real, unde se suprapun și unde se disting, care e alterego-ul și care e identitatea sunt întrebări-experiment ale fotografei, studentă la Universitatea Națională de Arte din București. Răspunsurile, sau cel puțin odiseea parcursă sub semnul căutării identității personale și a celei colective, cum ea însăși declară că fotografiile ei sunt din și pentru popor[1], s-au concretizat de-a lungul timpului într-o serie de expoziții personale și de grup (*Hansel loves Gretel, Lumea – imagine*, expoziții la Căminul Artei, Centrul de Arte Vizuale București).

[1] Darius Sebastian, *Cui i-e frică de Virginia Lupu? – vii cu vii, morții cu morții* –, disponibil la http://www.re-forma.ro/cui-i-e-fric-de-virginia-lupu-vii-cu-vii-mor-ii-cu/ (accesat la 5 mai 2016)

Biologica[2] Virginia Lupu vede societatea ca pe un organism pe care îl eviscerează și scoate la lumină organe și microorganisme despre care oamenii uită sau pretind că nu există, ori se dispensează de ele precum un apendice nefolositor, ba chiar amenințător pentru bunul mers al unui organism sănătos. Până la urmă, invalizii, prostituatele, transsexualii, cerșetorii sunt câteva dintre categoriile sociale despre care știm că există, dar nu vrem să le vedem existența – ea periclitează o imagine virtuală a unei societăți ideale construită sârguincios de oameni care se vor a fi doar buni, doar morali, doar... conformi, doar... *normali*. Iată o majoritate care sfidează principiile logicii în care ea nu supune o minoritate formată din aceiași invalizi, prostituate, transsexuali, cerșetori, ci o marginalizează, o proscrie și o aruncă la marginea societății etichetând-o de pe „tronul" normalității drept *anormală.* Așadar, societatea prezintă două realități: una în care omul este presat să devină Om – educat, deci cizelat, de succes, profitabil, capabil să perpetueze specia și normele ei, util societății; cea de-a doua realitate corespunde omului care este doar om – mediocru, lipsit de educație și un trai decent, victimă sau jongleur al propriilor vicii, neputințe ori alegeri. După o documentare fotografică de trei ani, Virginia Lupu aduce cea de-a doua realitate în planul primeia: din cotloane întunecate, spații insalubre, baruri de striptease, cluburi gay, piețe și cartiere mărginașe, oamenii Virginiei nu mai pot fi ignorați așa cum o facem când pășim pe străzile bucureștene. Dacă la colț de stradă întoarcem privirea și pășim mai departe, pretinzând oripilați că ei nu există, ei bine, fotografiile ei ne acaparează retina și ne subjugă atenția aproape hipnotic, forțându-ne să le admitem existența, umanitatea, puterea de a fi.

Expoziția Virginiei Lupu reunește instantanee care surprind viața comunității *transgender* din București. Firescul aproape violent al fotografiilor este dat de imortalizarea în timp real a unor momente neplanificate, neîncadrate conform rigorilor estetice ale tehnicii fotografiei, ba chiar sunt încețoșate, servind scopului de a surprinde realitatea așa cum este ea, în stare brută. Personajele nu pozează, ci sunt pozate în ipostaze de o naturalețe revoltătoare pentru ochiul care refuză din reflex să observe o societate *raw,* necosmetizată de artificii estetice. În fapt, revolta se produce în secunda în care realizăm că personajele nu sunt personaje, ci oameni care interpretează un rol care le definește rațiunea de a fi, în detrimentul celui impus de societatea conformă – nonconformismul ca stare de „agregare" naturală. Prin urmare, fiecare fotografie devine o narațiune, retina primește imaginea unui portret, însă mai mult ca *incentive* pentru a descoperi povestea din spatele lui. Cine este? Ce simte? Cum trăiește? Unghiile lungi și generos acoperite cu sclipici, paietele și pantofii cu toc, fardurile în culori țipătoare și buclele rigide nu sunt simple accesorii, ci referințe care devin prelungiri ale unor oameni străini de cromozomul determinant, în timp ce frigiderul ruginit devenit dulap este un indicator al unei realități cu implicații socio-politice ignorate.

Dacă la intrare ne întâmpină cele două instalații, un ecran pe care este proiectată fotografia unei versiuni contemporane de ospăț pantagruelic, respectiv un frigider trecut printr-un foarte la modă proces de *upcycle/repurpose/diy*, adăpostind haine, pantofi și peruci, încăperea principală a galeriei cere o reajustare a simțurilor, înlesnită de peretele turcoaz vopsit în *degradé* până la diluarea lui completă. Amplitudinea spațiului contrastează cu numărul de lucrări expuse care, deși se anunțau a avea un puternic impact vizual, seamănă mai degrabă cu un *preview* prudent al numeroasele fotografii disponibile pe blogul Virginiei Lupu[3], cu impact emoțional mult mai puternic. Pe de cealaltă parte, antiteza creată de spațiul ocupat de fotografii versus imensitatea albului pereților, reflectă dimensiunea vizibilității acestei comunități într-o societate care uită că este eterogenă, preferând, în schimb, să își atribuie rolul justițiar de Nemesis, excomunicând tot ceea ce este... *diferit*.

Erica Iojă

Expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master*, The Phillips Collection, Washington, D.C., 4 iunie – 11 septembrie 2016

La Phillips Collection din Washington, D.C. am vizitat expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master*. Oricare călător cultural prin capitala federală care a intrat în această expoziție nu ar fi putut să nu observe marile similitudini dintre opera artistului american și aceea a părintelui picturii moderne românești, Theodor Aman, fondatorul de școală și diriguitorul mișcării artistice instituționale de la noi. Cei doi artiști

[2] A primit acest apelativ de la colegele ei de apartament, transsexualele Alexandra Gold, Letisia Shine, Anna Transex, Denisa și Amber Queen, ca o constatare că Virginia Lupu este singura persoană de sex feminin din acest grup, din punct de vedere biologic – Ioana Moraru, *Virginia Lupu pe străzi întunecate*, disponibil la http://www.sub25.ro/foto/virginia-lupu-pe-strazi-intunecate-3587.html (accesat la 5 mai 2016)

[3] http://samsarainsahara.tumblr.com/ (accesat la 5 mai 2016)

erau despărțiți doar de aproximativ o generație și jumătate și de un ocean. Amândoi au trăit șase decenii sau puțin peste și au fost dedicați penelului; amâdoi au studiat la o academie prestigioasă din Europa; amândoi au avut ateliere fastuoase în care își primeau oaspeții pentru care oficiau actul creației, cu grație seniorială; amândoi s-au preocupat de aspectul lor exterior și au fost arbitrii ai modei vremii lor; amândoi au fost profesori și au încurajat o seamă de tineri artiști care s-au afirmat în secolul următor. Tematica și tehnica de lucru îi apropie foarte mult: compoziții de salon, portrete de societate, „portrete ale atelierului”, copii la joacă, scene orientale, peisaje, naturi statice.



Fig. 1. Afișul expoziției pe fațada muzeului.

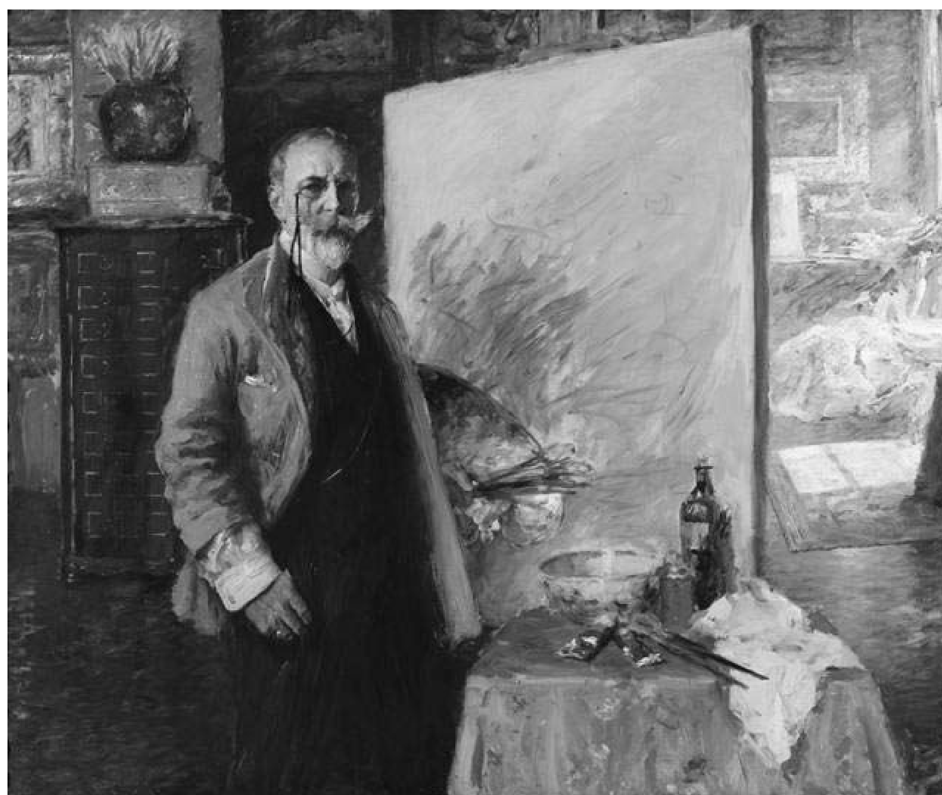


Fig. 2. Autoportret în atelierul din 4th Avenue, 1915-16, ulei pe pânză, Richmond Art Museum.



Fig. 3. Portretul lui James Abbott McNeill Whistler, 1885, ulei pe pânză, The Metropolitan Museum of Art.

Această retrospectivă ocazionată de centenarul trecerii artistului la cele veșnice este prima după mai bine de 30 de ani ce i se organizează, pentru ea fiind împrumutate lucrări din multe alte muzee și colecții. Au fost reunite 75 de lucrări în ulei și pastel, Chase fiind un pasionat pastelist, revigorând tehnica atât de dragă unor artiști din secolul al XVIII-lea precum Maurice-Quantin de Latour, Jean-Étienne Liotard, Marie-Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, Rosalba Carriera.

William Meritt Chase s-a născut la Williamsburg (actualmente Nineveh), statul Indiana, în 1849, în familia unui om de afaceri. Își începe studiile la National Academy of Design din New York, dar problemele financiare ale familiei îl obligă să și-o urmeze la St. Louis, în 1870, unde s-a evidențiat destul de repede, iar anul următor avea să expună la National Academy. Elita bogată a orașului de pe malurile fluviului Mississippi l-a remarcat și, în schimbul unor lucrări, i-a aranjat un voiaj de perfecționare în Europa. În 1872 a plecat la München unde a studiat sub îndrumarea maeștrilor academiști Alexander von Wagner și Karl von Piloty. Pe linia școlii ce o absolvise, toată viața a rămas un maestru fără egal al tratării texturilor bogate, a mătăsurilor, catifelelor, brocartului, porțelanului și argintăriei. La Expoziția Universală a Centenarului Americii de la Philadelphia, din 1876, a fost medaliat pentru o lucrare de gen ce reprezenta un bufon regal ce

își turna un păhărel de băutură, spre încurajare, înainte de a-și începe spectacolul în fața stăpânului cu sânge albastru (*”Keying Up” – The Court Jester*). Lucrarea se înscrie în compozițiile narative, anecdotice, foarte agreeate de publicul acelor vremuri. Totul este tratat în tonalități calde, auriu și mai multe nuanțe de roșu bogat. Bufonul are o figură expresivă, comică – amestec de voioșie și răutate, de generozitate și egoism, de înțelepciune și asumată idioțenie, de ironie și cinism așa cum Victor Hugo l-a schițat pe Triboulet și cum Verdi l-a imaginat pe Rigoletto – un om mărunt dar care își manifesta puterea prin glume fără perdea și critici la adresa mai marilor locului, suprins într-un moment de meschinărie când era preocupat doar de lichidul tare ce urma să-i asigure euforia și inspirația.



Fig. 4. Portretul doamnei Dora Wheeler, 1882, ulei pe pânză, The Cleveland Museum of Art.

În 1877, Chase face o nouă călătorie în Europa, la Veneția, în compania colegilor Frank Duveneck și John Henry Twachtman, unul dintre remarcabilii impresioniști americani. Revine în 1878 și se stabilește la New York unde își ia un mare atelier ce va deveni celebru în epocă prin șicul și bogăția sa. Acesta se afla în Tenth Street Studio Building, unde își găsiseră locul și alți artiști celebri. Om elegant și pedant în stilul vestimentar și al vieții zilnice, Chase arbora un lux epatant, încercând să-i urmeze pe iluștrii înaintași Rubens și Van Dyck. Atelierul era mobilat cu mult gust și cu abundență de obiecte: mobilier stil, covoare persane, tapiserii, porțelanuri japoneze, păsări împăiate, plante și instrumente muzicale exotice. De multe ori, acest fastuos atelier a constituit motivul picturilor sale (*Intrerior de atelier* (Fig. 6), *Atelierul mic – Tenth Street, Doamna Chase cântând la pian, O vizită prietenească*). Dar costurile întreținerii atelierului erau atât de mari încât artistul nu le-a mai putut face față și, în 1895, l-a închis iar mobilierul și piesele de colecție le-a scos la licitație.

În anul 1887, Chase s-a însurat și a avut 8 copii pe care adesea i-a folosit ca modele (*Cameră la Shinnecock*) (Fig. 7), *V-ați ascunselea* (Fig. 8)). De altfel, prezența infantilă era constantă în pânzele sale: copii care se jucau în casă sau în parc, la plimbare cu mama, lansând bărcuțe pe un ochi de apă (*Lacul pentru yachturi miniaturale* (Fig. 10)).



Fig. 5. Flori de primăvară (Bujori), 1889, pastel, Terra Foundation of American Art.



Fig. 6. Interior de atelier, c. 1882, ulei pe pânză, Brooklyn Museum.



Fig. 7. Cameră la Shinnecock, 1892, pastel, Terra Foundation of American Art.



Fig. 8. V-ați ascunselea, 1888, ulei pe pânză, The Phillips Collection.



Fig. 9. La malul mării, c. 1892, The Metropolitan Museum of Art.



Fig. 10. Lacul pentru yachturi miniaturale, c. 1888, ulei pe pânză, colecție particulară.

Portretist de mare forță, a imortalizat chipurile unor doamne din înalta societate sau din anturajul său domestic, cărora le conferea o aură de nobleță imanentă prin tușele măiestrit așternute (*Lydia Field Emmet, Portretul d-nei Dora Wheeler*) (Fig. 4). A pictat și pe unii dintre colegi, precum pe ilustrul său confrate James Abbott McNeill Whistler (Fig. 3), de la care împrumutase unele formule tehnice și cromatice. Acesta e reprezentat figură întreagă, suplu, cu o expresie arogantă, sardonică, strâns în redingotă și având un braț sprijinit pe un baston în vreme ce pe celălalt îl ține, trufaș, în șold, ca un senior din vechime. Dacă influența lui Whistler se poate sesiza în anumite peisaje și în câteva chipuri de modele, aceea a maeștrilor din secolul al XVII-lea, Diego Velasquez și Franz Hals, sunt evidente în portrete și în naturi statice, unde îi plăcea să realizeze acorduri de cald-rece prin alăturarea de porțelanuri sau ceramică smălțuită cu tonuri de verde și vase de aramă cu bogate nuanțe de galben roșcat. Preferatele sale erau naturile statice cu pește. Pentru acestea mergea în piață, cumpăra peștele dorit și, lucrând cu rapiditate, reușea să termine pânza în timp record și să returneze negustorului „modelul" înainte ca acesta să se altereze!

Un alt aspect al operei sale îl reprezintă compozițiile orientale cu personaje îmbrăcate în costume specifice Imperiului Otoman sau al Japoniei (*Pajul turc*, *Tânără în costum japonez*, *Flori de primăvară (Bujori)* – cu o doamnă înveșmântată într-un fabulos kimono roșu și ținând în mână un evantai, ce are capul întors spre niște uriași bujori aranjați într-o vază de mari dimensiuni, în nuanțe arămii) (Fig. 5). Acestea îi ofereau posibilitatea să-și demonstreze abilitatea în redarea texturilor prețioase și de a crea contraste puternice prin care evidenția delicatețea decorului îmbrăcăminții. De altfel, atracția pentru chinezării și japonezării se manifesta nu numai în compozițiile cu temă declarat orientală ci și în alte pânze unde folosea câte un paravan sau draperie din mătase pictată sau brodată (*Portretul d-nei Dora Wheeler*, *Interior de atelier*) ori un mare vas de porțelan din epoca Han sau Ming.

Peisajul l-a atras în egală măsură. Lucra în *plein air* la fel ca artiștii francezi contemporani lui. A realizat peisaje în Central Park din New York, sau colțuri de natură din Shinnecock, localitatea din Long Island unde avea o casă de vară la care se retrăgea în sezonul cald și unde a organizat chiar o școală de artă. Peisajele de litoral cu deschiderea largă spre mare și petele stridente de roșu, galben și alb ale umbrelelor vilegiaturiștilor ieșiți pe plajă nu pentru baie de soare sau hidroterapie – căci în acele timpuri așa ceva nu putea fi conceput iar corpul era acoperit câte se putea de mult – ci doar pentru a respira aerul salin și a se bucura de priveliște (*La malul mării*) (Fig. 9).

Fin observator al realităților sociale din vremea sa – ce coincidea cu Epoca Aurită a Americii (The Gilded Age) – dar abținându-se a le critica pentru că era unul dintre beneficiarii ei, a surprins, totuși, într-o pânză, diferențele dintre săraci și bogați la bordul unei nave de croazieră: o fetiță de bună familie, îmbrăcată cochet, se joacă pe puntea de clasa I-a în vreme ce pasagerii de clasa a III-a își ițesc, curioși, capetele pe deasupra unei prelate ce delimita punțile aferente fiecăreia dintre clase.

Dotat și pentru activitatea didactică a început să dea lecții particulare de pictură. Apoi a inițiat două lăcașuri de educație artistică, The Shinnecock Hills Summer School la reședința sa estivală (1891) și Chase School of Art (1896) ce, peste doi ani, a devenit The New York School of Art, unde a predat până în 1907. A activat și la instituții prestigioase de stat precum Pennsylvania Academy of the Fine Arts din Philadelphia (1896–1909), The Art Students League din New York (1871–1896) și Brooklyn Art Association (1887, 1891–1896). Vara organiza călătorii în Europa, cu studenții, pentru a le arăta muzeele importante și a-i deprinde să „citească" opera maeștrilor din vechime. Printre elevi i-a avut pe Marsden Hartley, Edward Hopper, Joseph Stella și Georgia O'Keeffe, toți devenind artiști de prestigiu național și internațional în secolul XX .

Prin prestigiul său de plastician de succes și acela de pedagog cu rezultate strălucite în domeniul educației artistice a tinerelor generații a fost ales membru în diverse organizații de specialitate, în unele deținând și funcții de conducere precum National Academy of Design din New York și The Society of American Artists unde a fost chiar președinte (1885–1895). A fost cofondator la Society of American Painters in Pastel.

Acoperit de glorie și înconjurat de o familie frumoasă și iubitoare, William Merritt Chase a închis ochii în 1916. Fără a se fi întâlnit vreodată cu Aman, fără a-și fi văzut unul altuia lucrările, Chase – aflat la mii de kilometri distanță de București – a lucrat pe aceleași coordonate și în același spirit cu maestrul român.

Expoziția de la Phillips Collection urma a fi itinerată la Museum of Fine Arts din Boston (9 octombrie 2016 – 16 ianuarie 2017) și la Fondazione Musei Civici din Venezia din Veneția (10 februarie – 28 mai 2017).

Adrian-Silvan Ionescu

Conferința națională *Ştefan Luchian şi epoca sa*, Aula Academiei Române, 28 iunie 2016

Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” a organizat, în colaborare cu Universitatea Națională de Arte Bucureşti, conferința intitulată „Ştefan Luchian şi epoca sa” care s-a desfăşurat în 28 iunie 2016 în Aula Academiei Române. Data a marcat astfel centenarul morții artistului, declarat membru post-mortem al Academiei Române, printr-o amplă manifestare științifică și prin vernisarea expoziției „Ștefan Luchian–Desenator” în sala „Theodor Pallady”.

Conferința a fost deschisă de academicianul Răzvan Theodorescu, președintele Secției de arte, arhitectură și audiovizual, din cadrul Academiei Române, dr. Adrian-Silvan Ionescu, director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu” și prof. univ. dr. Cătălin Bălescu, rector al Universității Naționale de Arte București.

Prima parte a conferinței a fost moderată de doamna conf. univ. dr. Ioana Beldiman de la Universitatea Națională de Arte București.

Conf. univ. dr. Adriana Șotropa (Département d'Histoire de l'Art, Université Michel de Montaigne, Bordeaux) a analizat locul lui Luchian în lucrările generale de istoria artei și în monografiile care i-au fost consacrate. Discursurile sunt adesea personale, condiționate de fragilitatea fizică a pictorului. Personalitatea lui Luchian este adesea învocată, mai degrabă imaginată, obiectivitatea analizelor lăsând uneori locul unor discursuri romanțate, marcate de sensibilitatea artistului.

Prof. univ. dr. Alin Ciupală (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) și-a propus să analizeze rolul pe care primii colecționari ai operei pictorului Ștefan Luchian l-au avut în sensul încurajării artistului și susținerii efortului său creator. Analiza temei *Colecționarii lui Ștefan Luchian până la 1916* a plecat de la ideea paralelismului dintre contemporaneitatea epocii sale și posteritatea artistului.

Dr. Ruxandra Dreptu a prezentat *Florile lui Ștefan Luchian. O problemă de gust*, pornind de la faptul că Ştefan Luchian este cunoscut, în rândul iubitorilor de artă, în special datorită naturilor moarte cu flori, o atenție deosebită acordându-se anemonelor, care de-a lungul timpului au sensibilizat atât critica de artă, cât şi o bună parte dintre martori și colecționari.

Drd. Virginia Barbu (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”) a analizat *Participarea lui Luchian la manifestările Societății „Ileana" pentru dezvoltarea artelor în România*, când artistul se afirmă ca vârful de lance în lupta împotriva constrângerilor artei oficiale, impunându-se treptat prin noutatea și originalitatea viziunii sale picturale. Atmosfera simbolistă promovată de „Ileana” se regăsește într-o bună parte a creației timpurii a lui Luchian, și se resimte asimilată profund, difuz, până în operele sale de maturitate, clasificate ca aparținând viziunii impresionist-realiste.

Despre *Figura feminină în creația lui Ștefan Luchian* ne-a vorbit drd. Cătălina Macovei (Cabinetul de Stampe al Bibliotecii Academiei Române), afirmând că portretele feminine au fost considerate ca având „misterioase coincidențe” cu opere ale artiştilor impresionişti, precum Édouard Manet, ale simboliştilor sau ale unor artişti din curentul Art Nouveau. Luchian creează o serie de portrete feminine, mai ales în prima perioadă (1881–1910), figuri de o grație particulară, opere desăvârșite, la care amprenta personală este evidentă.

Dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", a completat o mai veche cercetare, întreprinsă în urmă cu mai bine de 20 de ani, în arhiva familiei Storck de la Cabinetul de Manuscrise al Bibliotecii Academiei Române. *„Preaiubiți părinți" – Impresii din America în corespondența lui Carol Storck (1877–1880)* prezintă date noi din corespondență trimisă familiei de către sculptor, scrisă în limba germană cu caractere gotice.

În pauză a avut loc vernisajul expoziției de desene, scrisori și fotografii organizată de Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei Romane. Expoziția a acoperit perioada 1889–1910 din cariera artistului prin prezentarea a peste 100 de lucrări de grafică, fotografii (imagini de familie, portrete, lucrări ale pictorului), o serie de scrisori și afișe Art Nouveau, selectate din colecțiile Bibliotecii Academiei Române. Deschisă în perioada 28 iunie – 29 iulie 2016, s-a bucurat de ample ecouri în presa culturală. Participanții, invitații și publicul larg au beneficiat de un regal culinar oferit de doamna Laura Nicolau, alias Kera Calița.

În cea de-a doua parte a conferinței, moderată de dr. Ruxandra Dreptu, intervenția doamnei conf. univ. dr. Ioana Beldiman (Facultatea de Istoria și Teoria Artei a Universității Naționale de Arte București) s-a concentrat în jurul personalității lui Gabriel Popescu (1866–1937), artist care a făcut parte din generația lui Ştefan Luchian şi din ambianța primului deceniu al secolului al XX-lea. Contextul creat de fenomenul „Tinerimea artistică” a favorizat în mod cert consolidarea unui cerc de plasticieni (Luchian, Paciurea, Petraşcu, Gabriel Popescu, Vermont ş.a.) având în comun momente ale formației lor, fie petrecute împreună, fie separat, ca şi aspirațiile spre simbolism (uneori împletite cu nostalgiile academiste) revelate către 1890–1900, în atelierele de la École des Beaux-Arts şi de la Académie Julian.

Dr. Olivia Nițiș (Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu") a analizat tabloul „Lăutul" (1912), o scenă de gen pe care a încercat să o plaseze în contextul cultural și social, comparând-o cu pictura „The Child's Bath" a artistei Mary Cassat din 1893 și cu gravura acesteia "The Bath"din 1891. Astfel au fost evidențiate o serie de aspecte legate de reprezentare în raport cu genul, clasa și orientările moderniste la finele sec. al XIX-lea și început de secol XX.

Despre „Proiectul Luchian. Incursiune în laboratorul lui Theodor Enescu" a prezentat dr. Corina Teacă, vizând, poate, cea mai consistentă contribuție la cunoașterea operei lui Luchian, cea a istoricului de artă Theodor Enescu. Comunicarea s-a bazat atât pe o privire de aproape dar și pe o contextualizare a studiilor lui Enescu asupra primului val al modernismului românesc, zonă ce subsumează opera marelui artist.

Dr. Oana Marinache a revizitat tema „Casele familiei Luchian și arhitecții lor", după cercetarea documentelor de arhivă care au scos la lumină noi informații referitoare la proprietățile familiei Luchian din străzile Popa Soare nr. 15, Oțetari nr. 2, Italiană nr. 21, Șoseaua Kiseleff (rond II), Primăverii nr. 29. În anumite cazuri s-a reușit clarificarea cronologiei și a șirului proprietarilor, în alte cazuri chiar identificarea autorizațiilor și a planurilor de construcție, semnăturile aparținându-le lui Nicolae C. Mi(c)hăescu (1863–1934), George Rosnoveanu (1853 –?) și N. N. Iovanovici.

În continuare, dr. Ruxanda Beldiman a prezentat *Arhitectul Alexandru Clavel (1877–1916)*, *prieten al artiștilor*, școlit în atelierele bucureștene ale unor arhitecți de formație diversă precum Albert Galeron și Giulio Magni, dar și cu unele studii la München în preajma anului 1900. Colaborator al lui Ion Mincu și apreciat în echipa inițiatorului stilului neormânesc în arhitectură pentru inventivitatea și calitățile lui de desenator, totuși creația arhitectului Alexandru Clavel este relativ puțin cunoscută. A fost prieten și colaborator al lui Ștefan Luchian, al sculptorilor Dimitrie Paciurea și Oscar Spaethe, dar și al gravorului Gabriel Popescu.

Prof. univ. dr. Mihai Rădulescu (Facultatea de Istorie a Universității București) a adus completări la *Genealogia lui Ștefan Luchian*: tatăl viitorului pictor, provenind dintr-o familie de mici boieri moldoveni legați de orașul Galați; mama artistului, Elena Luchian, născută Chiriacescu, era fiica lui Iamandache Chiriacescu (Chiriac) și a soției sale Anica, din neamul boieresc al Periețenilor din județul Ialomița. Ramura ei a deținut proprietăți la Perieți, lângă Slobozia, până la marea expropriere din anul 1949. Pe linia Periețenilor, ascendența pictorului – inclusiv în vechea familie Doicescu – poate fi reconstituită până în secolul al XVII-lea.

Doamna prof. univ. dr. Manuela Cernat a atras atenția asupra zgârceniei cu care cinematografia noastră a evocat, de-a lungul timpului, figuri iconice ale Panteonului național. Dintr-un total de aproape 2000 de titluri, mai puțin de 20 sunt biografii ale unor personalități politice sau artistice.

Evenimentul din 28 iunie s-a încheiat cu proiecția filmului artistic „Ștefan Luchian", realizat în 1981 (durată: 100 minute), în compania regizorului Nicolae Mărgineanu, care și-a oferit acordul de difuzare cu multă generozitate.

Oana Marinache

Expoziția *Ștefan Luchian desenator*, Sala Theodor Pallady a Academiei Române, 28 iunie–29 iulie 2016

La Sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române s-a deschis, pe data de 28 iunie, expoziția *Ștefan Luchian desenator*. Vernisajul a fost programat în așa fel ca să coincidă cu data morții artistului, de la care s-a împlinit un secol în 2016.

Expoziția, organizată de Cabinetul de Stampe al instituției, reunește o generoasă selecție din opera grafică a maestrului. Dar sunt alăturate și fotografii, documente de arhivă, periodice, afișe, care reconstituie firul scurtei existențe pământești a celebrului plastician. Dar, chiar dacă a fost limitată în timpul fizic la doar 48 de ani, se poate afirma că Luchian a avut mai multe vieți, trăite succesiv, intens, pătimaș, cutreierând prin mai multe lumi, stiluri și genuri.

Fiu de militar, al maiorului de grăniceri Dumitru Luchian, se născuse în 1868, în satul Ștefănești de lângă Botoșani. Familia, cu adânci rădăcini în vechi familii boierești, nu era prea avută, deși avea mai multe proprietăți imobiliare. În anii tinereții, Luchian a fost un celebru monden al Bucureștilor, elegant și cochet, purtând țilindru de mătase, guler tare și redingotă, având propria trăsură și cai de rasă pe care-i conducea personal.

Avea o casă arătoasă, la Șosea, îi plăcea să mănânce bine și să-și ude dineurile cu șampanie. Era și sportiv ceea ce, pentru acele vremuri, era o raritate și o curiozitate: practica velocipedia și a participat la o cursă, în 1896, plasându-se printre finaliști. În acea vreme, picta în spiritul artiștilor francezi contemporani: curse de cai, portrete de doamne șic sau panouri decorative cu anotimpurile reprezentate prin chipuri delicate de femei frumoase, în

genul lui Alphonse Mucha, marele afișist Art Nouveau, activ la Paris. Tot pe linia plasticienilor din Orașul Luminilor – în special a lui Edgar Degas – a lucrat, cu multă măiestrie și har, în pastel. Peisagistica sa în acea perioadă era în consonanță cu aceea a postimpresioniștilor. Pictura cu notă ironică la adresa societății zilelor sale și-a avut locul în aceeași vreme: marea compoziție *Cheful* sau portretul unui boem „stâlp de cafenea”, *Alecu Literatu*.

Urmează epoca picturii sacre, a decorului mural pentru catedralele din Alexandria, din Tulcea și pentru biserica Brezoianu (demolată), executate în colaborare cu un prieten și coleg de studii la Școala de Belle-Arte, Constantin Atachino. În expoziție au fost prezentate schițele în creion pentru mai multe compoziți destinate acelor lăcașuri de cult: Isus Pantocrator, Crucificarea, Sf. Irina, Sf. Teodor Tiron, cap de înger.

De la imaginea spilcuitului *dandy* al ultimei decade a secolului al XIX-lea, odată cu boala ce avea să-l țintuiască la pat pentru a doua jumătate a vieții, se impune chipul suferind, neglijent, neras, crispat al artistului damnat. Temele de salon au fost înlocuite cu acelea de critică socială sau de consemnare a vieții mizere a claselor de jos: *La împărțitul porumbului, Moș Nicolae cobzarul, Durerea, Spălătoreasa*. În expoziție au putut fi admirate mai multe acuarele inspirate din viața celor mărunți și necăjiți: *Cap de bătrân, Tăietorul de lemne, Micul vânzător de nuiele, Prichindeii, Bătrână cu broboadă*.

Ca expresie a conectării sale, în anii de studiu, la idealurile naționale și la pictura istorică la modă atunci – mai ales că, în momentul ridicării României la rangul de regat, în 1881, fusese resuscitat interesul și cererea pentru pictură cu tematică militară – a executat și el câteva compoziții cu soldați: *Santinela* este o acuarelă din acest repertoriu patriotic și național.



Fig. 1. Ștefan Luchian, Portret de femeie.



Fig. 2. Ştefan Luchian, Toamna – alegorie.



Fig. 3. Ştefan Luchian, Vara – alegorie.

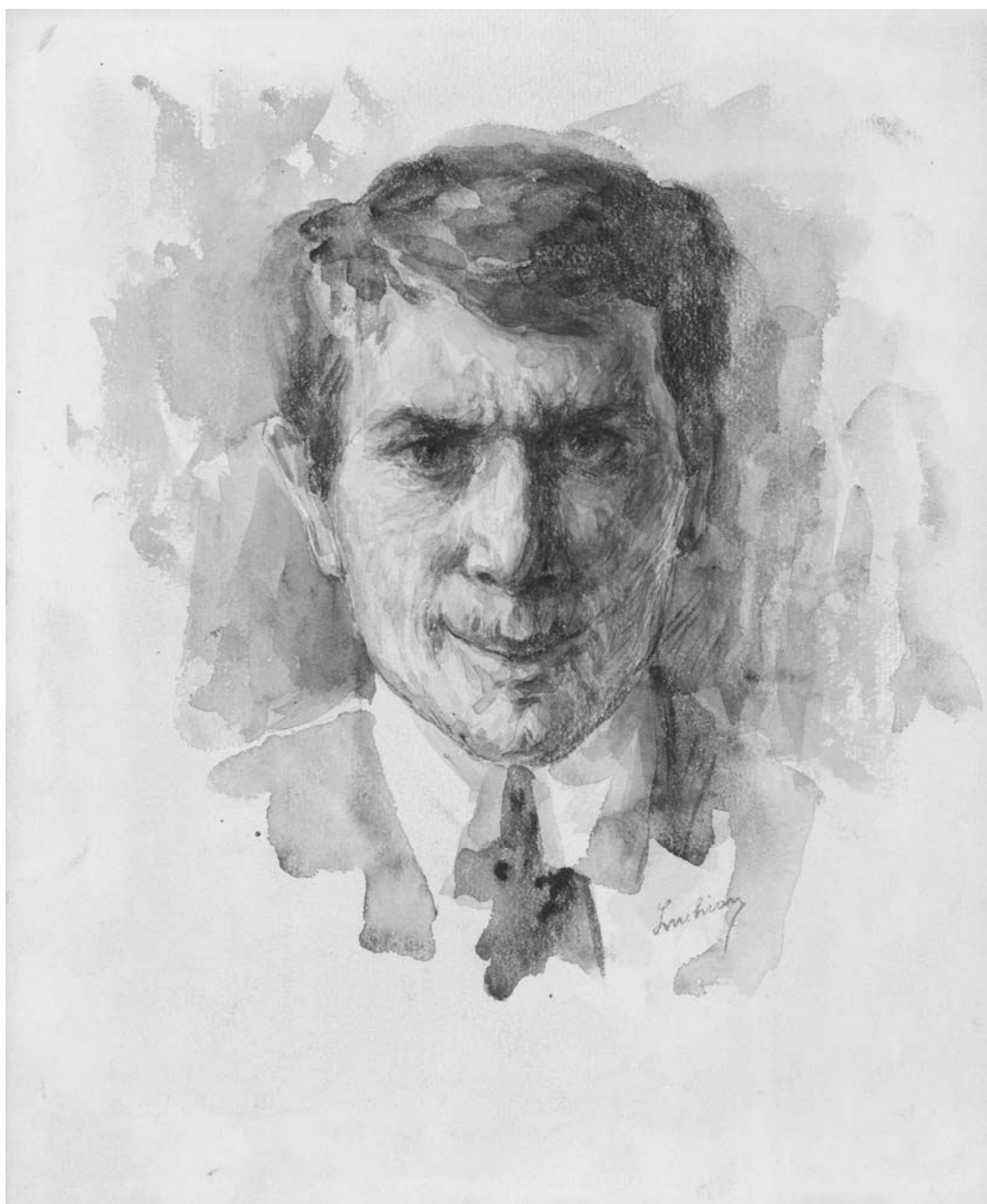


Fig. 4. Ştefan Luchian, Autoportret.

Dar celebritatea lui Luchian s-a statuat prin naturile sale statice, în special cu flori. În ulei, acuarelă sau pastel, florile lui Luchian au făcut epocă și și-au păstrat prospețimea și interesul pentru public până în zilele noastre. Câteva asemenea cadre cu gracile flori se aflau și pe simeza de la Academie.

În completarea expunerii, au fost aduse revistele Societății „Ileana”, ale cărei coperți erau executate de Luchian sau de colegul și amicul său, Nicolae Vermont. Într-o viziune integratoare asupra epocii și a plasticienilor contemporani, organizatorii au alăturat lucrărilor artistului comemorat opere ale altor confrați precum Constantin Artachino, Titus Alexandrescu și deja amintitul Vermont. Autoportretele își regăsesc ecoul în portretele făcute de colegi, fie studiile „serioase”, precum acela al lui Jean Al. Steriadi și Traian Cornescu, fie caricaturile spiritualului Nicolae Petrescu-Găină, colaborator al revistelor umoristice bucureștene, așa cum era „Furnica”, pe a cărei copertă a numărului 14 din 16 decembrie 1904 era tipărit chipul artistului.



Fig. 5. Ştefan Luchian, Portret de fată.



Fig. 6. Ştefan Luchian, Scară cu flori.


Fig. 7. Ştefan Luchian, Peisaj la Moineşti.


Fig. 8. Ştefan Luchian, Colț în str. Povernei.



Fig. 9. Ştefan Luchian, Femeie cu pălărie şi voaletă.



Fig. 10. Ştefan Luchian, Portretul lui N.D. Cocea.



Fig. 11. Ştefan Luchian, Copaci.



Fig. 12. Ștefan Luchian, Trandafiri.

Foarte inspirată a fost alăturarea unor gravuri, afișe sau coperți de reviste semnate de artiști francezi în care pot fi constatate consonanțele stilistice din opera lui Luchian: creații ale lui Jules Chéret, Eugène Grasset, Alphonse Mucha, Edouard Vuillard, Carlos Schwabe, Paul Émile Berthon și Henri de Toulouse-Lautrec ilustrau perfect gustul și stilul epocii.

O suită de scrisori provenind de la Cabinetul de Manuscrise, adresate de Luchian maestrului respectat și prețuit, Theodor Aman, directorul Școlii de Belle-Arte, sau prietenului și viitorului monografist Virgil Cioflec, amplificau expunerea.

Expoziția a fost însoțită de un frumos catalog, bine ilustrat și cu o bibliografie exhaustivă, de a cărui îngrijire s-a ocupat Cătălina Macovei, șefa Cabinetului de Stampe.

În decurs de 48 de ani, Ștefan Luchian a trăit mai multe vieți, arzând cu o vâlvătaie puternică, al cărei rod a fost o operă vie, complexă, variată, admirată fără rezerve de amatori și de specialiști ce, nu mult după dispariția sa a fost - și continuă să fie – copiată și colecționată.

Adrian-Silvan Ionescu

Arta la genul feminin, Valentina Iancu, MNAR

Contestarea canoanelor – artistice sau literare – s-a produs de cele mai multe ori în spații alternative, de la mici galerii sau saloane particulare tipice epocii moderne, până la spațiul nelimitat al lumii virtuale de astăzi. De aceea, găzduirea unei expoziții concentrate în jurul unui concept contestatar, feminismul, de către o instituție publică de anvergură, Muzeul Național de Artă al României, ne produce o surpriză care sperăm că nu va rămâne una excepțională prin singularitatea ei. Surprinderea este cu atât mai mare cu cât primitoarele,

aeratele şi corespunzător aclimatizatele săli de la parterul muzeului, destinate expoziţiilor temporare, contrastează cu sălile împietrite în timp, un fel de ornitorinc al discursului expoziţional, care susţin galeria de artă românească modernă. Săli supraîncălzite indiferent de anotimp, cu o umezeală de seră, cu lucrări deja vizibil afectate, cu o sporovăială sâcâitoare a supraveghetoarelor plictisite de lipsa vizitatorilor.

Expoziţia curatoriată de Valentina Iancu ne provoacă să regândim raporturile de gen aplicate artelor româneşti de la debutul secolului al XIX-lea până la încheierea perioadei interbelice, o epocă idealizată adesea şi văzută doar din perspectiva perioadei „de aur" a culturii române, lipsită de nuanţe, eşecuri şi inadvertenţe. Discursul expoziţional nu stă sub semnul egalităţii, aşa cum ar putea să pară, ci sub acela al contestării unei supremaţii masculine în artă, consonantă cu aceea politică, socială sau economică, uşor de recunoscut în România epocii, precum şi în întreaga Europă. Lectura elegantului catalog care completează expoziţia ne lămureşte pe deplin.

Credem că iniţiativa despre care vorbim merită reţinută din două puncte de vedere. Pe de o parte, reuşeşte printr-un discurs coerent să construiască o alternativă viabilă analizelor standardizate, consacrate şi scolastice asupra a ceea ce a însemnat arta românească în prima jumătate a secolului XX. Pe de altă parte, ne produce o veritabilă desfătare estetică datorită selecţiei lucrărilor, cele mai multe necunoscute unui public dedicat, aflate fie în depozitele de nepătruns ale instituţiei gazdă, fie în colecţii particulare.

Din perspectivă cronologică, cercetarea care a stat la baza expoziţiei a avut în atenţie două momente principale, prima expoziţie din 1916 a Asociaţiei artistelor plastice, instituţie datorată eforturilor pictoriţelor Olga Greceanu, Cecilia Cuţescu-Storck, Nina Arbore, şi Expoziţia internaţională de artă feminină organizată în 1938 la Bucureşti de către Ministerul Propagandei. Anii 1916 şi 1938 nu reprezintă însă limite absolute, ci doar jaloane ale unui parcurs profesional care începea timid încă de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi a continuat şi după 1938, până la cenzura şi controlul impuse de regimul comunist, unul doar în aparenţă sensibil la egalitatea de gen. Dacă prima expoziţie a Asociaţiei artistelor plastice reprezintă o încercare temeinică şi reuşită a femeilor artist de a-şi afirma o identitate profesională clară, Expoziţia internaţională de artă feminină de la Bucureşti, organizată din iniţiativa statului român din considerente de vizibilitate internaţională, confirmă pătrunderea şi acceptarea femeilor artist în sfera publică. Chestiune majoră, dacă ne gândim că doar în două decenii, datorită unui efort propriu, aceste artiste au reuşit să transforme, într-o măsură mai mare sau mai mică, gustul public faţă de arta lor. Poate că cel mai important semn al emancipării femeii artist este chiar această transformare care a dus la acceptarea artei lor, devenită obiect nu doar al expoziţiilor personale, ci şi parte a fenomenului colecţionismului românesc în epocă, element esenţial în asigurarea posterităţii lor.

Aşa cum pertinent observa Valentina Iancu în catalogul expoziţiei, femeile artist care s-au afirmat în intervalul menţionat au fost mult mai numeroase decât cele prezente astăzi pe simezele de la parterul Muzeului Naţional de Artă. Însă unele fie nu au trecut proba timpului datorită talentului minor care nu le-a fost favorabil, fie altele au părăsit devreme traseul creator iar prezenţele lor nu pot fi astăzi documentate.

Legislaţia antisemită adoptată în toamna anului 1940 şi exacerbarea prigoanei împotriva evreilor în timpul rebeliunii legionare au marcat ireversibil într-o manieră tragică destinele unor intelectuali evrei din România, precum pictoriţa Mina Byck Wepper, prezentă în expoziţie. Antisemitismul, în absurditatea dimensiunii sale rasiale, nu a luat în considerare diferenţele de gen.

Dacă ar fi să căutăm o trăsătură comună, din punct de vedere estetic, care adună lucrările expuse şi din alt unchi decât acela al genului autorilor, credem că aceea ar fi modernitatea lor. O modernitate exprimată nu doar cursiv şi declarativ la artiste precum Miliţa Petraşcu, Irina Codreanu, Nina Arbore, Cecilia Cuţescu-Storck, Nadia Bulighin Grossman, Maria Ciurdea Steurer sau Elena Popea dar şi la artiste care se vor simţi atrase tot mai mult către o pictură de factură mistică, cu influenţe ortodoxe, precum Olga Greceanu sau eleva sa Theodora Cernat Pop. Lucrările Olgăi Greceanu, piese remarcabile prin expresivitatea deosebită, multe dintre ele aduse din colecţia familiei, necunoscute de publicul pasionat, chiar dacă se îndepărtează prin subiect de mişcarea modernistă, rămân ancorate în nou prin maniera tratării compoziţiei.

Sculpturile Irinei Codreanu, de o eleganţă sobră şi sintetică, mărturisesc o personalitate artistică clar conturată, dincolo de influenţele brâncuşiene de necontestat dar, de multe ori, nemeritat exagerate de critica poate prea conformistă.

De asemenea, sculpturile puse în operă de Miliţa Petraşcu, unele aflate în patrimoniul Muzeului de Arte Vizuale din Galaţi, demonstrează opţiunile moderne ale artistei, jugulate din păcate după instaurarea regimului comunist ale cărui presiuni ideologice, adăugate la dificultatea păstrării unui mod de viaţă decent, au constrâns-o la acceptarea unor comenzi din partea unor lideri ai noului regim dictatorial, precum

Constantin Doncea. Lucrări precum *Tors, Peştele, Jeanne d'Arc*, adaugă detalii de neocolit la o biografie creatoare de excepție.

Nu ne propunem o inventariere a lucrărilor cuprinse în expoziție. Într-o simplă alegere personală, am mai remarca două capitole ale aventurii artistice feminine pe care Valentina Iancu, cu susținerea Galeriei de Artă Modernă Românească a MNAR, ne-a dezvăluit-o.

Nina Arbore, fiica mai mică a scriitorului Zamfir Arbore, primul istoriograf al Basarabiei în România, este prezentă cu mai multe portrete feminine şi cu un Autoportret, lucrare iconică pentru creația sa. Considerăm că părerea istoricului de artă Gheorghe Vida este îndreptățită atunci când acesta considera că personajul din lucrarea cuprinsă în expoziție sub titlul Scriitoarea Ştefania Zot(t)oviceanu Rusu este de fapt sora mai mare a artistei, Ecaterina Arbore, medic şi comunist, ministru al Sănătății în guvernul bolşevic al Ucrainei, asasinată din ordinul lui Stalin în 1937 (apud Gheorghe Vida, *Nina Arbore*, Chişinău, Editura Arc, f.a., p. 12). Argumentelor istoricului de artă amintit, covorul basarabean din fundal care a aparținut familiei Arbore, îmbrăcămintea de tip rusesc, îi putem adăuga vârsta personajului, aproximativ 45 de ani, adică anii la care Ecaterina părăsea România pentru a se dedica himerei sale. Ştefania Zottoviceanu Rusu aparținea unei generații total diferite, fiind cu exact 25 de ani mai tânără. De altfel, şi lucrarea în sine este diferit datată de Gheorghe Vida, în jurul anului 1917–1920, şi nu în 1928–1929, ca în expoziție. Este posibil, spunem aceasta cu prudență deoarece nu avem acces la inventarele MNAR, ca în evidențele muzeului lucrarea să figureze sub acest titlu şi datare. Amănuntul nu micşorează cu nimic gestul inspirat de a ne oferi prilejul admirării lucrării atât de expresive a pictoriței Nina Arbore.

După cum un prilej de bucurie este şi inserarea unui fragment din opera, astăzi aproape necunoscută, a Nadiei Bulighin Grossman, unul dintre puținii artişti români care au experimentat cubismul la noi. Splendidele lucrări din expoziție sunt completate de o alta, aflată într-o colecție particulară, publicată în catalog, din păcate inversată față de original, portretul aceluiaşi Zamfir Arbore, o lucrare în cărbune. Biografia pictoriței nu a putut fi documentată deocamdată şi poate cercetări viitoare vor aduce la lumină detalii ale unui destin artistic întrerupt de soartă la doar 38 de ani.

Alte artiste prezente în expoziție sunt, pe lângă cele deja menționate, Rodica Maniu, Merica Râmniceanu, Margareta Cossăceanu Lavrillier, Lola Schmeier Roth, Nutzi Acontz, Lucia Demetriade Bălăcescu, Margareta Sterian, Céline Emilian, Micaela Eleutheriade, Magdalena Rădulescu şi Florența Pretorian.

Va declanşa această expoziție o dezbatere referitoare la modul în care se construiesc astăzi în România paradigmele istoriei şi criticii de artă? Rămâne de văzut. Oricum, un început a fost făcut.

Alin Ciupală

Expozițiile *Mensch & Herrscher*, Castelul Schönbrunn, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Repräsentation & Bescheidenheit*, Kaiserliche Wagenburg, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Fest & Alltag*, Möbel Museum, Viena, 15 martie – 27 noiembrie 2016; *Der Ewige Kaiser. Franz Joseph I. 1830–1916*, Biblioteca Națională a Austriei, 11 martie – 27 noiembrie 2016

Austria a comemorat anul acesta, prin cinci expoziții, centenarul morții împăratului Franz Joseph I (1830–1916): la Castelul Schönbrunn putea fi văzut *Omul și monarhul*, la Muzeul Caleștilor Imperiale din incinta aceluiași castel era prezentată *Majestatea și modestia*, la Muzeul Mobilei *Ceremonii și viață zilnică*, la Castelul Niederweiden, din sudul țării, folosit în timpul campaniilor cinegetice ale curții, a fost spațiul cel mai potrivit pentru tematica aleasă *Vânătoare și recreere* iar în Sala de Ceremonii a Bibliotecii Naționale Austriece s-a organizat *Der Ewige Kaiser* (Eternul împărat). Primele patru au fost deschise în intervalul 16 martie – 27 noiembrie iar cea din urmă între 11 martie și 27 noiembrie 2016. Din toate acestea putea fi închegat portretul celui mai longeviv monarh al Europei din epoca modernă. În această domnie îndelungată de 68 de ani imperiul său s-a lărgit, au fost alipite teritorii noi dar nu a putut fi rezolvată problema naționalităților care îl locuiau, astfel că, odată cu mutarea sa în eternitate – fapt petrecut în plin război, pe 21 noiembrie 1926 – destrămarea s-a produs în chip ineluctabil. La fel ca regina Victoria a Marii Britanii ce a marcat o epocă al cărei nume l-a împrumutat – ea însăși o stăpânitoare de 64 de ani peste supușii săi –, și Franz Joseph s-a identificat, mai bine decât toți înaintașii, exceptând-o poate doar pe împărăteasa Maria Tereza, cu monarhia bicefală. În vremea sa a luat ființă mitul împăratului, al „eternului" monarh austriac. Cu

o forță de muncă prodigioasă, o dedicație pentru treburile țării ce friza mania, o corectitudine exemplară, o religiozitate recunoscută, o viață sobră și o dietă frugală prin care și-a păstrată silueta de tinerețe până la adânci bătrânețe, Franz Joseph impunea respect și admirație.

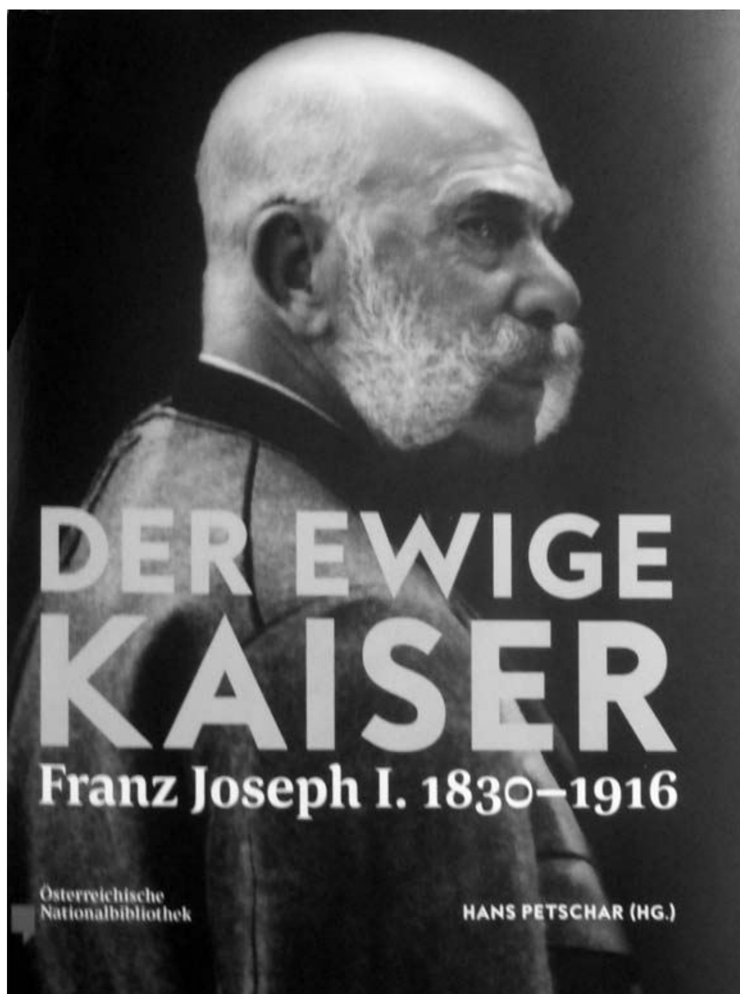


Fig. 1. Afișul expoziției.

Viața sa nu a fost ușoară iar nenorocirile l-au lovit constant. Chiar dacă monarhia bicefală reprezenta una dintre marile puteri ale epocii alături de cea rusească, britanică, franceză și germană, totuși în majoritatea conflictelor armate ce le-a avut, a fost înfrântă. Tânărul de 18 ani a luat domnia în furtunosul an 1848, cu o țară răvășită de revoluția democratică și, dacă nu i-ar fi dat ajutor țarul Nicolae I cu trupele sale bine antrenate și obișnuite cu războiul, ar fi fost pe cale să-și piardă sceptrul. În 1859, la intervenția armatei franceze a lui Napoleon III în campania din Italia, a fost bătut, iar prin pacea încheiată la Villafranca zona Veneției, care până atunci făcea parte din imperiul său, a trebuit să fie evacuată. În 1866, în bătălia de la Königgrätz, a fost învins de oștirea prusiană care impune, pentru următorii 45 de ani, supremația germană în Europa.

Dar toate aceste eșecuri militare nu au șubrezit cu nimic poziția kaiserului și respectul de care s-a bucurat în țara sa, atât în sânul trupelor cât și al populației civile. Parăzile și ceremoniile militare erau la ordinea zilei și dădeau culoare vieții. Fastul curții imperiale stârnea admirația străinilor și localnicilor. Totul era spectacol, de la costrucțiile impunătoare, majoritatea decorate cu sculpturi, la monumentele de for public ridicate pentru a comemora diverse evenimente glorioase sau oameni bravi ori virtuoși, și de la balurile curții până la banchete și vânători. Din cauza faptului că împăratul mâncă foarte puțin și extem de repede, abia gustând din fiecare fel de mâncare pus dinaintea sa, dineurile curții erau exclusiv momente festive dintr-o regie aulică de mare rafinament destinate a impresiona prin lux și bogăție, la fel ca o revistă a trupelor. Dar, după festinul ce nu era vreodată de lungă durată, cei invitați se sculau de la masă flămânzi și luau cu asalt restaurantele din jurul Hofburgului.



Fig. 2. Impăratul Franz Joseph I.



Fig. 3. Tadeusz von Ajdukiewicz, Parada trupelor române în fața lui Franz Joseph, 1899, detaliu.



Fig. 4. Caleașcă de gală.



Fig. 5. Uniforma de mare ținută de mareșal purtată de Franz Joseph.



Fig. 6. Uniformă de mică ținută de mareșal purtată de Franz Joseph.



Fig. 7. Ținuta de vânătoare a împăratului.



Fig. 8. Arhiducele Ferdinand Maximilian, viitorul împărat al Mexicului, copie după F. X. Winterhalter.



Fig. 9. Scaune cu bortă, Muzeul Mobilei, Viena.



Fig. 10. Intrarea în Biblioteca Națională a Austriei.

Spre a nu rămâne mai prejos față de imperiile concurente, cel englez și cel francez, în 1873 este organizată, la Viena, o Expoziției Universală, urmându-le pe cele de la Londra din 1851 – prima de acest fel – și pe cele de la Paris, din 1855 și din 1867.

În 1879, cu ocazia celebrării căsătoriei de argint a împăratului cu pricipesa Elisabeta de Bavaria – poreclită Sissi – pictorul Hans Makart a fost însărcinat să organizeze un cortegiu istoric al breslelor și corporațiilor comerciale din imperiu, pentru care artistul a făcut schițe de costume în stil renascentist și de care alegorice. Procesiunea a defilat pe străzile capitalei, condusă de însuși Makart, îmbrăcat în costum de muschetar și călărind un bidiviu alb.

Franz Joseph I a fost, se pare, cel mai mult portretizat cap încoronat al timpului său – ce-i drept a avut și o viață suficient de lungă care a acoperit toate genurile și tehnicile artelor vizuale, de la miniatura practicată în copilăria sa până la fotografie și cinematograf. Încă de la naștere, pe 18 august 1830, mama sa, arhiducesa Sophie, a fost preocupată ca trăsăturile micului arhiduce Franz Joseph Karl von Österreich să fie imortalizate iar apoi, de-a lungul existenței, a fost înconjurat de tot felul de artiști ce se întreceau a-l picta sau fotografia. La împlinirea a 50 și apoi 60 de ani de domnie, în 1898 și, respectiv, 1908, iar apoi la aniversarea celor 80 de ani de viață în 1910, portretul imperial a devenit cel mai bun instrument de propagandă: imagini reproduse în revistele ilustrate, cărți poștale, fotografii au inundat piața. În acei ani, kaiserului i-au fost dedicate albume, litografii și picturi alegorice. Marea majoritate sunt păstrate la Biblioteca Națională care posedă peste 10 000 de imagini ce-l au ca subiect pe împărat. Spre a-și arăta loialitate față de tron, multe comunități sau persoane particulare, și-au trimis contribuțiile plastice păstrate după aceea în biblioteca privată a monarhului.

La fel ca regina Victoria și prințul consort Albert de Saxa-Coburg, Franz Joseph s-a însurat din dragoste și a avut un mariaj foarte fericit în primii ani. Dar, cu trecerea timpului - și mai ales după pierderea fiului – frumoasa Sissi a dat semne de oarecare instabilitate psihică, excentricitate, apatie și mizantropie iar relațiile dintre soți s-au răcit până la indiferență. Împăratul, cu asentimentul și chiar încurajarea împărătesei, a întreținut relații cu actrița Katharina Schratt care nu erau un secret pentru nimeni iar cei doi au fost imortalizați de mai multe ori în instantanee fotografice, expuse pe simeza expoziției.

Viața împăratului a fost lovită de mai multe nenorociri familiale. A trăit drama de a-și vedea toți moștenitorii desemnați ai tronului morți înainte de vreme: arhiducele Rudolf dispare, împreună cu amanta sa, contesa Mary Vetsera, în urma unui încă nelămurit act de suicid – sau asasinat politic[1] – în 1889, comis la pavilionul de vânătoare de la Mayerling; următorul moștenitor, arhiducele Franz Ferdinand a căzut sub gloanțele anarhistului Gavrilo Princip, la Sarajevo, în 1914, suscitând astfel izbucnirea Războiului cel Mare. Cu nici unul dintre aceștia împăratul nu se înțelegea, aveau păreri divergente în privința conducerii imperiului, prinții de coroană tinzând spre un liberalism pe care kaiserul nu-l împărtășea. Franz Joseph nu era de acord cu viața deșănțată, devenită notorie, a lui Rudolf care avea relații extraconjugale cu mai multe curtezane celebre. Cum, la fel, nu agreea nici mariajul lui Franz Ferdinand cu o contesă de origine cehă, Sophie Chotek, pe care îl considera morganatic.

Doi dintre cei trei frați se vor stinge înaintea kaiserului: Karl Ludwig, desemnat moștenirul coroanei habsburgice după drama de la Mayerling, a murit de tifos în 1896, iar Maximilian, devenit împărat al Mexicului – antrepriză în care nu primește nicio susținere din propria țară ci de la Napoleon III al Franței – și-a încheiat tragic viața, în fața unui pluton de execuție, în 1867. Încă o lovitură a fost moartea împărătesei, asasinată de un anarhist italian la Geneva, în 1898.

Profund credincios, Franz Joseph a ridicat un lăcaș de cult, Votivkirche, pe locul unde în 1853, într-o după-amiază când se plimba pe vechile fortificații ale orașului, a avut loc un atentat la viața sa din care a scăpat, în chip miraculos, datorită broderiilor de fir ale gulerului uniformei ce au atenuat lovitura de pumnal a asasinului. Fratele său mai mic, Ferdinand Maximilian – ofițer de marină și viitor împărat al Mexicului (Fig. 8) – a adunat fondurile necesare pentru ridicarea monumentului în stil neogotic, inaugurat în 1879, cu ocazia nunții de argint a kaiserului – ce se dorea o ofrandă către deitate pentru că-i fuseseră cruțate zilele.

[1] Într-o foarte bună carte, recent tradusă în românește de Diana Morărașu și prefațată de Petre Otu, *Rudolf de Habsburg. Mayerling sau sfârșitul unui imperiu* (Ed. Corint, București, 2015), autoarea franțuzoaică, Christine Mondon, insistă, cu argumente irecuzabile, asupra supoziției asasinatului, p. 140–142.

Caietele cu temele zilnice din perioada școlarității și planșe cu desene și acuarele, expuse la Biblioteca Națională, dădeau măsura studiilor riguroase pe care tânărul vlăstar cu sânge albastru era obligat să le întreprindă. Urmau apoi planurile strategice și cărțile cu subiecte militare menite a-l deprinde cu viața de soldat. Alte piese de rezistență erau scrisoarea de abdicare a împăratului Ferdinand, din 1848, căruia i-a succedat la domnie Franz Joseph și misiva scrisă înaintea sinuciderii de Mary Vetsera, ce a fost descoperită de foarte scurtă vreme, în 2015. La Muzeul Mobilei poate fi admirat un nud, în mărime naturală, al tinerei și atrăgătoarei amante a prințului de coroană – deși este presupus a fi o lucrare fantezistă, ulterioară marii drame și fără vreo legătură cu modelul real, el se află totuși sub privirile publicului. Cum monarhii sunt și ei oameni, în același muzeu se află o admirabilă colecție de oale de noapte și scaune cu bortă folosite de mai-marii imperiului (Fig. 9).

Uniformele împăratului, cele de mare și de mică ținută (Fig. 5, 6), erau expuse la Schönbrunn alături de greul costum de gală ce era purtată, la ceremonii speciale, de membrii Ordinului Lânei de Aur, rezervat numai capetelor încoronate și familiilor acestora. Ținuta își avea originea în secolul al XVIII-lea dar, ca tăietură și ornamente, urmărea un model medieval cu o capă din catifea grena, bogat brodată cu fir pe margini și o beretă din același material. Cum capetele încoronate se onorau unele pe altele cu înaltele distincții ale țărilor respective, Franz Joseph primise, în 1867, Ordinul Jartierei de la regina Victoria. Și acesta avea o costumație specială, cu o tunică de mătase albă peste care se lua o pelerină de catifea neagră prinsă cu un șnur cu grei ciucuri de fir, iar în picioare se încălțau pantofi de mătase albă. În 1914, când a izbucnit războiul și cele două țări au devenit inamice, ordinul i-a fost retras dar costumația a rămas la Viena.

Vânătoarea era cea mai mare pasiune a împăratului și pentru campanile sale cinegetice îmbrăca straie tiroleze: o haină scurtă din postav gri căptușită și paspoalată cu verde închis, niște pantaloni scurți, jambiere și pălărie de fetru cu bor mic, ornată cu un pampon din păr de căprioară și pene de cocoș de munte (Fig. 7). În câteva fotografii, kaiserul apare în această ținută comodă și nepretențioasă. Într-o imagine este păstrat chipul devotatului valet Egen Ketterl, surprins în momentul când, cu un zâmbet pe buze, pregătea, cu drag, hainele împăratului, în mijlocul unei camere cu șifonere pe toate laturile din care, prin ușile deschise, se ițeau unformele aranjate, cu grijă, pe umerașe. Dat fiind că existau atât de multe ținute cu accesoriile lor, ordinea lor era consemnată într-o condică specială, expusă și ea cu această ocazie: „Garderobe-Inventar Seiner Majestät des Kaisers und Königs".

Când, în 1867, a fost uns rege al Ungariei și astfel s-a făcut unirea dintre cele două țări, la ceremoniile respective, kaiserul a purtat uniformă roșie cu brandemburguri din fir de aur, de general de husari, iar pe cap i s-a așezat coroana Sfântului Ștefan. Grofii maghiari l-au înconjurat purtându-și vestimentația de mare ceremonie cu dolmane și căciuli de blană, cu pene.

Vizitatorul român al expozițiilor nu putea să nu tresară recunoscând pe regele Carol I și familia sa într-o mare pânză semnată de Tadeusz von Ajdukiewicz ce-l reprezenta pe acesta conducând defilarea trupelor române prin fața oaspetelui său imperial, în 1896. Kaiserul salută defilarea având în spatele său pe prințul Albert de Saxa-Coburg, tatăl principesei Maria, reprezentată și ea călare, îmbrăcată în toaletă neagră de echitație, în dreapta oaspetelui, și nu departe de un landou în care se afla regina Elisabeta și doamnele ei de onoare (Fig. 3).

Echipajele Curții, atât de necesare pentru augmentarea fastului cu ocazia festivităților de stat, erau expuse în același loc. Erau fie calești aurite, cu ornamente sculptate și ușile pictate, trase de câte opt cai albi (Fig. 4), fie cupeuri cu stema imperială din bronz aurit țintuită pe uși sau brodată pe valtrapuri. Lacheii, vizitiii și surugiii aveau și ei livrele și tunici sclipind de galoane și fireturi – și ele expuse în apropiere. Dar același fast trebuia urmărit și la ceremoniile funebre, așa că alături de trăsurile folosite de împărat și familia sa în timpul vieții, se afla și impunătorul dric, vopsit integral negru și având capitonaj de crep negru, ce l-a purtat pe ultimul drum, spre necropola din Cripta Capucinilor.

Franz Joseph a urcat pe tron într-o perioadă de criză și l-a părăsit tot într-o perioadă de criză, pe 21 noiembrie 1916. Chiar și după ce a expiat chipul său a constituit motivul unui portret postum, pe catafalc. Figura sa ce a evoluat de la aceea de tânăr imperb la cea de maturitate cu lungi și stufoși favoriți roșii spre a ajunge la aceea de venerabil monarh, cu barbetele colilii, ușor adus de spate, cu privire obosită și blândă, de bunic ce a trecut prin multe până a ajuns la suprema înțelepciune, a intrat în conștiința publicului și a devenit sinonimă cu Imperiul Habsburgic. Astfel, *Eternul Împărat* este și astăzi o prezență în Capitala și în țara sa!

Adrian-Silvan Ionescu

Centenarul intrării României în Marele Război evocat la New York, Washington și Berlin

La invitația Institutului Cultural Român din New York am făcut o deplasare în Statele Unite ale Americii pentru a susține două conferințe și a organiza o expoziție cu imagini de pe frontul românesc. Evenimentul a fost suscitat de apariția, cu doi ani în urmă a cărții noastre *Războiul cel Mare. Fotografia pe frontal Românesc 1916–1919* (Ed. I.C.R., București, 2014, cu versiuni în engleză, franceză și, de curând, germană).

Astfel, pe data de 14 iunie 2016, la Romanian Cultural Institutute din New York (200 East 38th Street at 3rd Avenue) s-a desfășurat, între orele 18 si 22, complexa manifestare așezată sub titlul *„News from the Eastern Front" – A Centennial Perspective on Romania During First World War* la care, pe lângă noi, au fost invitați să susțină prelegeri mai mulți cercetători americani dedicați acestui subiect. Expunerile și-au propus să evidențieze câteva aspecte interesante și inedite legate de Războiul pentru Întregirea Neamului: latura iconografică a conflictului reflectată atât prin activitatea Serviciului Fotografic al Armatei cât și al unor fotografi amatori aflați sub arme; contribuția unor americani la eforturile românești la vreme de război; o abordare novatoare a studiilor militare, politice și diplomatice dedicate momentului istoric analizat ce a schimbat radical aspectul lumii moderne; în sfârșit, evocarea experienței acumulate de un eminent savant, profesorul Glenn E. Torrey, în decursul unei jumătăți de veac de cercetare a arhivelor și amplei bibliografii, în mai multe limbi, consacrată participării românești în acest conflict armat. De menționat că Domnia Sa este autorul celei mai recente, ample și definitive istorii în domeniu, *The Romanian Battlefront in World War I* (University Press of Kansas, 2012), tradusă la noi, în chip admirabil, de Dan Cristea și apărută sub titlul *România în Primul Război Mondial* (Meteor Publishing, București, 2014). Tot profesorului Torrey i se datorează și editarea interesantelor scrieri memorialistice ale bravului general Henri Mathias Berthelot, șeful Misiunii Militare Franceze și marele prieten al românilor, care a contribuit în chip esențial la victoriile din 1917 ale trupelor noastre pe frontul din Moldova – *Memorii și corespondență (1916-1919)* (Ed. Militară, București, 2012). Deoarece ilustrul și venerabilul istoric a absentat din cauza unor probleme de sănătate, comunicarea sa *Personal Reflections on Fifty Years of Research and Writing on Romania and World War I*, – în care prezenta avatarurile prin care a trecut în timpul perioadelor de cercetare în România, în anii comunismului, când îi era îngreunat sau chiar interzis, pe nedrept, accesul la materialele de arhivă de către excesiv de vigilenta Securitate – a fost citită de unul dintre invitați. Ceilalți doi conferențiari au fost domnii prof. Ernest H. Latham Jr. care a avut comunicarea *Dr. Bayne: An American Hero on the Romanian Front*, și prof. Paul E. Michelson cu *Romania and the First World War: A Centennial Retrospective*. Semnatarul acestor rânduri a prezentat comunicarea *Soldiers and Photographers: Amateur Snapshots on the Romanian Front (1916–1918),* ilustrată cu proiecții.

După aceste expuneri a fost vernisată expoziția *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919* – închegată după o riguroasă selecție de imagini din colecția subsemnatului. A urmat proiecția filmului documentar „Hill 789: The Last Stronghold" (2009), regizat de Nicholas Dimancescu și produs de tatăl acestuia, gazetarul Dan Dimancescu, care a făcut o prezentare a peliculei și a comentat modul în care a fost realizată în România. Asistența care a numărat aproximativ 60 de persoane a fost entuziasmată de seara academică oferită cu ocazia centenarului intrării României în conflagrație.

A doua zi, conferențiarii și organizatorii evenimentului – domnii Mircea Suciu, director adjunct al I.C.R. New York și dr. Eduard Andrei – au primit un lung mesaj de felicitare și caracterizare a fiecăreia dintre expuneri din partea d-nei dr. Mona Momescu, lector de limba și cultura română de la Columbia University – The Romanian Language Institute.

Pe data de 15 iunie am părăsit metropola New York și ne-am îndreptat spre Washington, D.C. unde, vineri 17 iunie, la orele 12, a avut loc, la sediul Ambasadei României, un eveniment așezat sub același generic. De data aceasta au fost doar doi conferențiari, dl. prof. Latham și subsemnatul. Excelența sa, domnul ambasador George Maior i-a prezentat, călduros, pe cei doi istorici și le-a salutat efortul de a participa la un asemenea program într-o toridă după-amiază washingtoniană. Expunerile au fost adaptate mediului în care erau susținute. Astfel, prezentarea noastră s-a încheiat cu proiecții de imagini de la reînscenările inspirate de Marele Război pe care le-a întreprins, de-a lungul anilor, Asociația „6 Dorobanți", făcând astfel legătura între imaginile istorice, de arhivă, și experiența trăită plenar prin asemenea spectacole de „istorie vie" în care „soldații de duminică" reconstituie, cu fideliate, specificul vieții de campanie. Scenele reprezentate au fost atât de convingătoare încât un spectator a întrebat cum de s-a păstrat atât de bine culoarea pe acele fotografii

din 1916–1918, fiind în imposibilitate de a distinge diferența dintre tipurile originale de soldați și interpreții contemporani ai străbunicilor combatanți de acum 100 de ani. La manifestarea din capitala federală au participat circa 47 persoane, între care am avut plăcerea să-l întâlnesc pe prof. Larry J. Schaaf din Baltimore, somitate în domeniul istoriei fotografiei, pe care, în 2012, cu ocazia conferinței internaționale dedicată bicentenarului Szathmari l-am avut oaspete la București.

În ultima zi de ședere, pe 20 iunie, a fost programată o întâlnire cu dl. dr. Grant G. Harris, șeful Sălii de Lectură pentru Publicații Europene de la Biblioteca Congresului căruia i-am oferit recentele volume *The Great War. Photography on the Romanian Front (1916–1919)* (Ed. I.C.R., 2014) și *Asociația „6 Dorobanți" – zece ani de la fondare* (Ed. Oscar Print, 2016). Cele două lucrări au fost primite cu gratitudine și apreciate la superlativ pentru conținutul lor, total nou pentru cititorii americani și cu atât mai prețios cu cât erau redactate în engleză sau bilingv, cum e cazul celei din urmă.

În intervalul 6–9 iulie 2016, am efectuat o nouă deplasare, la Berlin, la invitația Institutului Cultural Român de acolo spre a organiza o expoziție cu fotografii din timpul Marelui Război și a prezenta volumul *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. Așa cum spusesem ceva mai sus, în preziua plecării spre capitala Germaniei, am fost informat că volumul fusese tradus și în germană, dar ediția nu fusese încă difuzată, fiind adus doar semnalul, fapt pentru care această versiune, mai potrivită a fi lansată la Berlin, nu a putut fi pusă la dispoziție pentru acest eveniment.

În dimineața zilei de 7 iulie am panotat expoziția și am elaborat textul etichetelor ce urmau a fi traduse în germană. Pe fațada galeriei I.C.R. fusese prins un banner de circa 3 m lungime cu titlul expoziției și două imagini reprezentative din expoziție. Expoziția era programată a fi deschisă până în data de 16 septembrie 2016. Fuseseră imprimate și niște flaiere în care, pe o parte, fusese preluată imaginea marelui afiș iar pe cealaltă se afla un text de prezentare a manifestării și erau date informații despre subsemnatul, ca invitat special al evenimentului. De asemenea, un text de sală, mai substanțial, cu citate extinse din volumul menționat mai sus fusese imprimat și pus la dispoziția publicului vizitator.



Fig. 1. Organizatori și conferențiari ai evenimentului de la I.C.R. New York, de la S. la D.: Eduard Andrei, Paul Michelson, Adrian-Silvan Ionescu, Ernest Latham, Dan Dimancescu, Mircea Suciu.



Fig. 2. Eduard Andrei și Adrian-Silvan Ionescu în expoziție.



Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu în expoziția de la I.C.R. New York.



Fig. 4. Adrian-Silvan Ionescu conferențiind la Ambasada României din Washington, D.C.

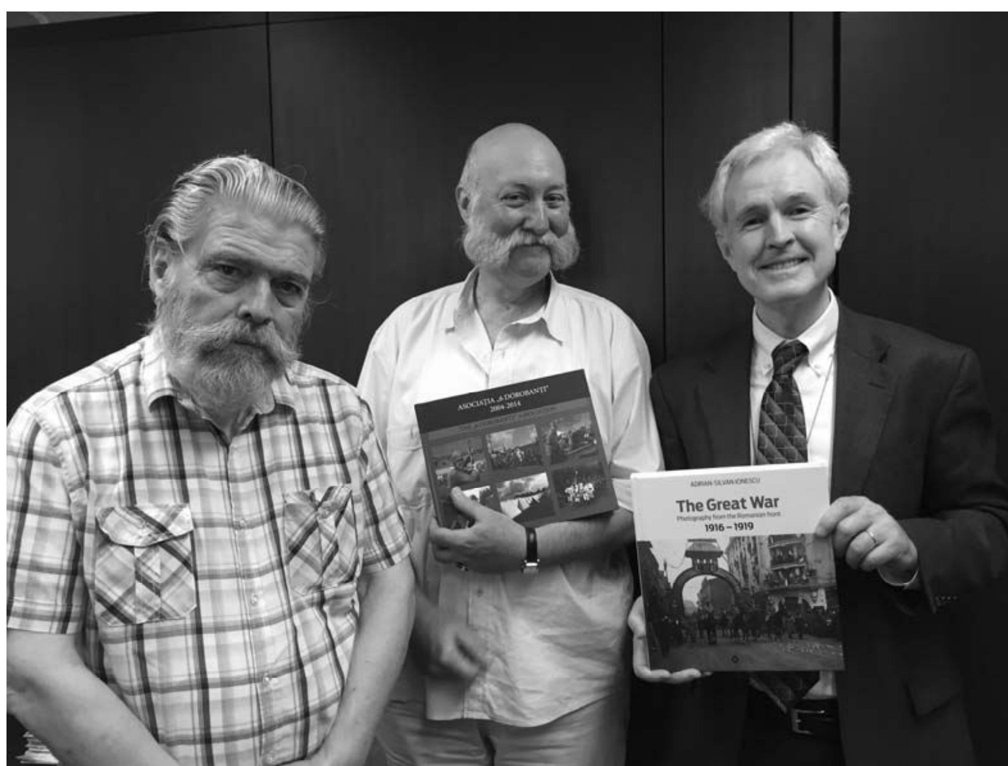


Fig. 5. Vizită la Biblioteca Congresului cu ocazia donării celor două volume. De la S. la D.: Ernest Latham, Adrian-Silvan Ionescu, Grant G. Harris, șeful Sălii de Lectură pentru Publicații Europene.



Fig. 6. Claudiu Florian prezentându-l pe Adrian-Silvan Ionescu la începutul vernisajului de la I.C.R. Berlin.

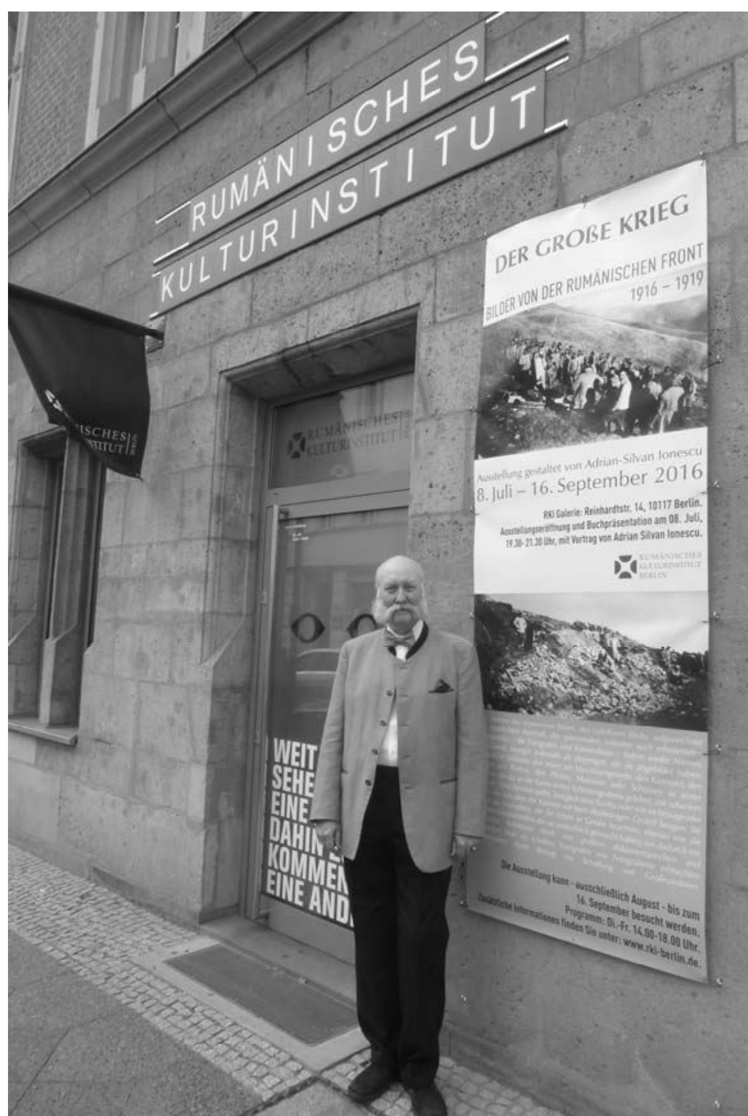


Fig. 7. Adrian-Silvan Ionescu lângă afișul expoziției de la I.C.R. Berlin.

În seara de vineri 8 iulie, la orele 19.30 a fost vernisată expoziția *Der Grosse Krieg. Bilder von der Rumänischen front 1916–1919*. După prezentarea ce mi-a făcut-o, în germană, dl. Claudiu Florian, directorul adjunct al instituției, am susținut o expunere, în engleză, în care am analizat fenomenul fotografiei de război ce s-a dezvoltat între document istoric, material de propagandă, creație artistică și memento personal al combatanților din timpul campaniei. A fost evidențiată evoluția acestui tip de imagine pe cele două traiecte: fotografie oficială, executată de profesioniști concentrați într-un organism special, Serviciul Fotografic al Armatei atașat Marelui Cartier General, și fotografie de amatori. Au fost făcute comparații între realizările fotografilor români și acelea ale oponenților lor din celelalte forțe beligerante (germani și austro-ungari) deoarece în selecția de imagini din care s-a închegat expoziția erau incluse și instantanee luate de inamic. Expunerea s-a bucurat de succes și a suscitat întrebări și comentarii interesante din partea publicului – chiar dacă acesta nu era prea numeros.

Deplasarea în Statele Unite ale Americii a reprezentat un succes și a lăsat urme ce vor putea fi depistate – și cercetate – de generațiile viitoare de istorici dedicați studiului relațiilor româno-americane, iar cea din Germania m-a familiarizat cu bibliografia locală a domeniului prin volumul *Fotografie im Ersten Weltkrieg*, îngrijit de Ludger Derenthal și Stefanie Klamm, apărut în seria Kunstbibliothek/Staatliche Museen zu Berlin, în editura E. A. Seemann, spre a însoți o expoziție cu același titlu organizată, în intervalul noiembrie 2014 – februarie 2015, la Museum für Fotografie din Berlin, unde am și găsit lucrarea.

În acest fel, prin cuvânt și imagine, efortul înaintașilor ce s-au jertfit cu un secol în urmă pentru înfăptuirea României Mari, a fost omagiat și făcut cunoscut în lumea largă.

Adrian-Silvan Ionescu

Şcoala de vară, Centrul pentru Studiul Istoriei Evreilor din România (C.S.I.E.R.) din cadrul Federației Comunităților Evreiești din România și Centrul de Studii Israeliene Goldstein Goren al Facultății de Științe Politice a Universității din București au organizat, în perioada 2–7 august 2016, la Cristian (Brașov), Școala de vară „Evreii în sfera publică a României moderne"

La deschiderea școlii au luat cuvântul: Aurel Vainer, președintele F.C.E.R., Paul Schwartz, președinte C.E.B., Robert Schorr, șeful Oficiului Cultură, Artă, Știință al F.C.E.R., Adrian Cioflâncă, directorul C.S.I.ER. și Felicia Waldman, de la Centrul pentru Studii Israeliene „Goldstein-Goren" al Facultății de Ştiințe Politice, Universitatea București.

Au fost susținute prelegeri de către nume cunoscute în domeniul istoriei evreilor din România: Mihai Chioveanu (profesor, Facultatea de Științe Politice, Universitatea din București), Adrian Cioflâncă (C.S.I.E.R./C.N.S.A.S.), Barak Cohen (profesor, Universitatea Bar-Ilan), Mihai Demetriade (cercetător, C.N.S.A.S.), Mădălin Hodor (expert, C.N.S.A.S.), Victor Neumann (profesor, Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, Universitatea de Vest, Timișoara), Michael Shafir (profesor, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca), Francisca Solomon (lector, Facultatea de Litere, Universitatea „Al. I. Cuza", Iași), Tibori Szabo Zoltan (conferențiar, Facultatea de Științe Politice, Administrative și ale Comunicării, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca) și Felicia Waldman (conferențiar, Facultatea de Litere, Universitatea din București). O prezentare aparte, referitoare la lucrările de artă realizate în lagărele de concentrare și transmise până la noi, i-a aparținut doamnei Lya Benjamin (cercetător, C.S.I.E.R.).

Programul a fost intens, dar și diversificat, incluzând ateliere interactive susținute de Dana Ionescu, Universitatea Quebec, Montreal și Biatrice Cozmolici, artist independent. De asemenea, a avut loc o lansare de carte: Ștefan Ionescu, *Jewish Resistance to 'Romanianization 1940–1944*, Palgrave, 2015, precum și au fost proiectate două filme: *Souvenirs de Iași*, 2016, regia: Romulus Balazs, în prezența autorului, și *Charging the Rhino*, 2007, regia: Simcha Jacobovici.

Programul științific s-a încheiat cu o vizită de documentare la Brașov, precum și cu prezentarea modalităților de digitizare a arhivelor de planuri, documente și fotografii, de către Oana Marinache și Cristian Gache. Demersul tehnic vine în întâmpinarea nevoilor CSIER și a demarării proiectelor comune, la care și Institutul de Istoria Artei „George Oprescu", poate lua parte în 2017.

scoaladevara.csier@gmail.com
facebook.com/scoaladevaracsier
http://www.scoaladevaracsier.ro/

A participat și consemnat dr. Oana Marinache, cercetător științific

Zilele Daghereotipiei la București, 24–25 martie 2016

Institutul de Istoria Artei „George Oprescu" și Universitatea Națională de Arte din București au găzduit, în zilele de 24 și 25 martie 2016, două conferințe dedicate daghereotipiei, prilejuite de prezentarea rezultatelor unui important proiect european, Daguerreobase, care a avut drept obiectiv inventarierea și catalogarea dagherotipurilor europene, în acest proiect fiind incluse și daghereotipuri din România.

Proiectul „Daguerreobase – collective cataloguing tool for daguerreotypes" reunește 17 parteneri din 13 țări europene – muzee, centre de restaurare și conservare, universități, biblioteci, colecționari, conservatori și restauratori de fotografie. Pe site-ul proiectului (www.daguerrobase.org) e prezentată toată documentația, cu obiectivele și rezultatele obținute. Printre obiectivele principale ale proiectului se numără crearea unei baze de date și crearea unui model de bune practici privind o descriere standard a daghereotipului ca obiect și a ceea ce este reprezentat în respectiva imagine. S-a urmărit ca toți participanții la proiect să dobândească un nivel considerabil mai mare de cunoștințe despre daghereotipuri, în special despre aspectele tehnice (privitoare la placa de cupru argintat, la marcajele producătorilor de plăci, la materialele de protecție a daghereotipului și la tipurile de casete în care acestea erau, finalmente, integrate).

Conferința din 24 martie 2016, intitulată „Safeguarding the earliest photographic objects: preservation and conservation issues for daguerreotypes and cased photographs", urma să fie susținută de dl. Herman Maes, conservator la Nederlands Fotomuseum Rotterdam și coordonator al proiectului Daguerreobase. Atentatul terorist de pe aeroportul din Bruxelles, din 22 martie 2016, l-a împiedicat, din păcate, pe dl Maes să ajungă la București. În această situație, Călina Bârzu, reprezentantă a proiectului Daguerreobase în România, a susținut, în amfiteatrul UNAarte al Universității Naționale de Arte, conferința „Daguerreobase – O perspectivă asupra dagherotipurilor din România". În cuvântul introductiv, prof. univ. dr. Adrian-Silvan Ionescu a făcut un scurt istoric al fotografiei și al dagherotipiei, subliniind câteva particularități de evoluție a acestui proces fotografic în Europa și America. La puțină vreme după ce daghereotipia a fost prezentată lumii, pentru prima dată la Paris în 7 ianuarie 1839 și după ce pe 19 august 1839 a fost divulgat procedeul prin care se putea obține aceasta, a ajuns pe teritoriul american găsind aici un teren fertil de dezvoltare. Daghereotipia a fost practicată în America pe scară extinsă și pe o durată mai mare de timp decât în Europa, fapt demonstrat de numărul considerabil mai mare de daghereotipii americane păstrate până astăzi. Profesorul Adrian-Silvan Ionescu a evocat, de asemenea, rezultatele surprinzătoare ale unui proiect de inventariere a daghereotipiilor existente în Rusia, proiect la care a participat și reputatul cercetător și colecționar Grant B. Romer: doar 90 de daghereotipii, puține din acestea fiind realizate, cu certitudine, pe teritoriul marelui stat.

În comunicarea sa, Călina Bârzu a prezentat proiectul Daguerreobase prin aspectele sale funcționale: proiectul reprezintă o bază de date pentru daghereotipurile europene; oferă o schemă de descriere foarte detaliată, specifică acestui proces fotografic; are funcție de bibliotecă de reproduceri digitale ale tuturor daghereotipurilor catalogate. În cadrul proiectului, s-au realizat două publicații științifice dedicate daghereotipiei: un ebook intitulat „Daguerreotypes. Europe's Earliest Photographic Records", în mai multe limbi, cu acces liber (on line) și – în aceleași condiții de accesibilitate – „Daguerreotype Journal", ajuns deja la numărul 4 în toamna lui 2015. Prin acest proiect s-a realizat și o colaborare cu biblioteca Europeana, daghereotipurile din Daghereobase putând fi astfel vizualizate și de pe acest portal. De asemenea, a făcut o prezentare detaliată a tuturor daghereotipurilor identificate, a tuturor deținătorilor, cu scurte precizări de natură tehnică.

În ceea ce privește România, sarcina identificării daghereotipurilor din colecțiile publice și private a revenit Călinei Bârzu, care a lansat invitații potențialilor deținători de a participa la proiect – biblioteci și muzee din țară. În urma investigațiilor întreprinse, a rezultat un inventar la nivel național al daghereotipurilor: 68 de daghereotipuri aflate în colecții publice și private. Instituțiile publice românești care dețin în colecțiile lor daghereotipii: Biblioteca Academiei Române (13), Biblioteca Națională a României (4), Muzeul Revoluției, Complexul Muzeal Arad (6), Muzeul Banatului din Timișoara (1) și Muzeul Județean Prahova (1). Colecționarii privați dețin un număr semnificativ mai mare de daghereotipuri: colecția Adrian-Silvan Ionescu (17), colecția Mihai Stănescu (14), colecția Ulieriu-Rostás (5), colecția Ștefan Sava (3), colecția Cristian Graure (2), colecția Tudor Berza (2).

Tipologic, aceste daghereotipuri se încadrează în următoarele categorii: tip placă fără ambalaj, tip casetă, tip bijuterie. Din punctul de vedere al subiectelor, au fost identificate exclusiv portrete. Din punctul de vedere al provenienței geografice, daghereotipurile sunt americane și europene, puține dintre ele fiind cu

certitudine realizate în spațiul românesc. O piesă importantă pentru istoria fotografiei românești se află în colecțiile Bibliotecii Naționale a României – un daghereotip realizat în mai 1855, în atelierul lui Fr. Binder, aflat la acel moment în casele boierului Barbu Slătineanu, pe Podul Mogoșoaiei.

La conferință au asistat studenți ai Universității de Arte din București, specialiști din instituțiile deținătoare de colecții fotografice, biblioteci și muzee, colecționari și pasionați ai fotografiei.

Pe 25 martie 2016, la Institutul de Istoria Artei „George Oprescu” a avut loc cea de-a doua conferință din program, susținută de Călina Bârzu, domnia sa prezentând de această dată daghereotipurile identificate în România, fără a mai insista asupra detaliilor tehnice. Publicul a fost mai puțin numeros, în schimb mai specializat. Discuțiile au fost animate, abordându-se teme precum: dificultăți în identificarea unui daghereotip, norme de fotografiere și scanare și identificarea altor colecții și colecționari.

Una dintre concluziile desprinse la finalul acestor două zile de conferințe este aceea că, prin demersurile realizate până în acest moment, s-a deschis drumul unei mai bune cunoașteri a acestui proces fotografic. O altă concluzie a fost aceea că a fost pusă la dispoziția instituțiilor deținătoare și a colecționarilor o bază de date cu elemente de descriere specializate, care constituie un instrument științific de identificare și de descriere a daghereotipurilor într-o manieră unitară, la nivel european. Există posibilitatea ca, odată cu o mai bună promovare a acestui proiect, să fie identificați și alți deținători de daghereotipuri care să fie invitați să contribuie la această bază de date.

Evenimentul s-a încheiat prin vernisarea, la Institutul de Istoria Artei, a unei expoziții de daghereotipuri aflate în colecția Adrian-Silvan Ionescu. Pe lângă acestea, a fost expusă și o interesantă selecție de carte de istoria fotografiei, cu accent pe istoria daghereotipiei și a fotografiei europene.

Fără să fi primit în mod oficial titulatura de „Zilele daghereotipiei la București”, aceasta a fost lansată de profesorul Adrian-Silvan Ionescu în a doua zi de conferințe, cele două zile dovedindu-se, prin importanța concluziilor desprinse, o veritabilă celebrare a daghereotipiei.

Adriana Dumitran

Idel Ianchelevici comemorat la Chișinău, Republica Moldova, 6–9 iunie 2016

În perioada 6–9 iunie 2016 Institutul Cultural Român „Mihai Eminescu” din Chișinău a organizat conferința „Idel Ianchelevici – omul și opera”, în cadrul manifestărilor dedicate președenției Alianței Internaționale pentru Memoria Holocaustului (International Holocaust Rememberance Alliance – IHRA), preluate de România, la 8 martie 2016. IHRA este o organizație interguvernamentală, creată în 1998 de premierul suedez Göran Persson, al cărei principal obiectiv este cultivarea memoriei Holocaustului prin educație și cercetare. Având sediul permanent la Berlin, președenția Alianței se acordă anual unui stat membru, printre care și România, din 2004. Anul acesta conducerea a fost preluată de la Ungaria, de către ambasadorul Mihnea Constantinescu.



Programul manifestărilor a cuprins: conferința dedicată sculptorului Ianchelevici la Muzeul Național de Artă al Moldovei din Chișinău (6 iunie), ceremonia dezvelirii bustului sculptorului, creat de artistul Anton Vlas, în Parcul Central al orașului natal al lui Idel Ianchelevici, Leova, și inaugurarea străzii cu numele acestuia în cartierul Trandafirul Moldovei din același oraș (7 iunie), proiecția a două filme în regia lui Radu Gabrea, *Cocoșul decapitat* și *Călătoria lui Gruber*, la Cinematograful Odeon din Chișinău (8–9 iunie). În deschiderea evenimentului au rostit alocuțiuni: E.S. Marius Gabriel Lazurca,

ambasadorul extraordinar și plenipotențial al României în Moldova, Acad. Valeriu Matei, directorul ICR „Mihai Eminescu" Chișinău, Nagy Mihály Zoltán, vicepreşedinte al ICR, Tudor Zbârnea, directorul Muzeului Național de Artă al Moldovei, Chișinău.

Idel Ianchelevici (n. 1909, Leova, Moldova – 1994, Maisons Laffitte, Franța) pleacă la studii în 1929 în Belgia, întorcându-se peste un an în România pentru a-şi satisface stagiul militar la Galați, unde debutează ca sculptor cu o serie de busturi de voievozi români, portrete care se regăsesc astăzi la Muzeul de Artă Vizuală din Galați. Revine în Belgia, iar după război se stabilește la Maisons-Laffitte, în Franța, până la sfîrșitul vieții. Participă în 1935 la Expoziția Internațională de la Bruxelles, cu patru basoreliefuri pentru Pavilionul României. Este autorul a numeroase monumente de for public, marcate de idealul sculptorului de „a transmite un sentiment omenesc oamenilor în chip monumental": *Scufundătorul*, Liège (1938), *Monumentul prizonierului politic*, Breendock (1954), *Apelul*, la Louvière (1938), *Verbul*, Bruxelles (Expoziția internațională, Bruxelles, 1958), *Întâlnirea*, Palatul Congreselor, Liège (1958), *Confluență*, Centrul administrativ, Liège (1967), *Maternitate*, Haifa (1955) și altele. Este un excelent portretist, a creat numeroase efigii ale unor scriitori belgieni și olandezi, precum și francezi, printre care Jean Cassou, René Char, Gabriel Marcel. Expune în România în 1976, la Teatrul Național din București, cu ocazia vizitei oficiale a Regelui Badouin și a Reginei Fabiola, în 1985, la Muzeul Național de Artă, când face o donație importantă muzeului, în 1979, la Muzeul Colecțiilor de Artă. În 1991 donează un consistent fond de desene Muzeului de Artă Vizuală din Galați. Ministrul francez al culturii Jack Lang îl decorează, în 1990, cu ordinul „Arts et Lettres" în grad de cavaler, iar din 1992 devine membru de onoare al Academiei Române.

Ianchelevici este autorul unei opere prolifice, de la sculptură în bronz, marmură sau piatră, grafică de șevalet și ilustrație de carte, la basorelief și medalistică, o operă care s-a afirmat în arta europeană din a doua jumătate a secolului al XX-lea printr-un clasicism trecut prin filtrul unei conștiințe moderne, profund impregnate de umanism. Preocupat de timpuriu de figura umană, sculptorul gravitează în jurul a două teme majore, în continuu contrast și dialog: universul copilăriei, circumscris afecțiunii materne, jocului și prieteniei, și universul cuceririlor spiritului uman, coagulat în jurul ideilor de curaj și rezistență în fața vitregiilor vieții și ale timpului. Formele create de artist desfăşoară un evantai surprinzător al trecerilor de la suprafață în adâncime, și de la volum la plan, regăsindu-se prin spiritualizare și „subțiere" simbolică în tendința modernistă de la începutul secolului, trăsătura specifică a stilului său rămânând intensitatea gestului și eleganța siluetei.

La conferința „Idel Ianchelevici – omul și opera" de la Muzeul de Artă al Moldovei au prezentat comunicări: Liliana Chiriac, șef de secție la Muzeul Colecțiilor din București – *Tradiție și modernitate în arta lui Idel Ianchelevici – Muzeul Colecțiilor de Artă, MNAR*; Tudor Stavilă, șeful direcției artă și cultură al Institutului Patrimoniului Academiei de Știință al Moldovei – *Dimensiunea belgiană a basarabeanului Idel Ianchelevici*; Dan Basarab Nanu, director al Muzeului de Artă Vizuală Galați – *Idel Ianchelevici în colecțiile Muzeului de Artă Vizuală Galați*; Virginia Barbu, cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române – *Efigii în alb. Contur și rezonanță în sculptura și desenele lui Ianchelevici*; Gheorghe Miron, artist plastic, colaborator al Muzeului de Artă Vizuală Galați – *Grafica lui Idel Ianchelevici*. În încheierea conferinței a avut loc proiecția filmului documentar *Ianchelevici, une vie à l'œuvre*, realizat de Bernard Balteau și Yvon Lammens în Franța, Belgia, Olanda, România și Congo, în anul 2009, cu ocazia centenarului nașterii artistului, film difuzat în premieră în România, la Muzeul Național de Artă, cu prilejul vizitei delegației Valonia-Bruxelles la București, în 2010.

Virginia Barbu

Retorică şi memorie – sculptura românească de for public. Workshop, 31 mai 2016, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu"

Exegeza contemporană tratează memoria ca activitate colectivă ce conferă trecutului un înțeles împărtăşit de către membrii comunității. Relația dintre memorie şi obiectele sau locurile memoriei definibilă prin strategii discursive de ordin retoric, a devenit esențială pentru lectura culturii contemporane. Monumentul de for public a intrat în ultimii ani în sfera de interes a istoricilor de artă şi a artiştilor români. Motivația acestui interes este legată, pe de o parte, de necesitatea reevaluării patrimoniului existent, a

clivajelor de opinie legate de istorie și reflectările ei în arta monumentală, iar pe de alta, de dinamica limbajului artistic ce reclamă noi abordări formale şi conceptuale. În acest sens, discursul critic şi istoriografic actual precum şi practica artistică integrează domeniului propriu nu doar teme legate de statura istorică, ci şi interogări şi chiar soluții care privesc prezentul sculpturii româneşti din spațiul public.

Dorind să continue linia acestui câmp de cercetare, anunțat deja în proiecte precum *Proiect 1990* (Ioana Ciocan) sau *Bucureşti. Materie şi istorie. Monumentul public şi distopiile lui* (Anca Benera) secția de Artă şi arhitectură modernă a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" a organizat în cadrul proiectului *„Sfântul din Montparnasse" – Între document şi mit: o sută de ani de exegeză brâncuşiană*, un workshop având ca temă centrală sculptura românească de for public în perioada modernă şi contemporană analizată din perspectiva raportului dintre retorică şi memorie. Pornind de la ideea că mare parte a comenzii publice este dedicată comemorării unor personalități sau evenimente, inițiatorii au inclus un set de teme de dezbatere subiacente vizând comanda publică, relația dintre spațiul public şi memorie, interferențele ideologice, raportul arhitectură/urbanism-sculptură cu toate implicațiile sale la nivelul semnificației.

Punctul de plecare al discuției l-a constituit meditația asupra proiectelor statuare eşuate ale prezentului, tributare în măsură covârşitoare formelor tradiționale. Marilena Preda-Sânc a insistat asupra raportului dintre datele ambientului şi opera de artă. Într-o succintă dar foarte pertinentă trecere în revistă a situației sculpturii statuare româneşti actuale, ea subliniază atât disjuncția existentă între arta publică şi contextul urbanistic, cât şi gustul conformist al comanditarului oficial care privilegiază anumite forme anacronice de limbaj plastic, cu complicitatea inevitabilă a artistului. Ca alternativă la această producție copleşitoare de forme vetuste, Marilena Preda-Sânc credita o artă publică a efemerului, cu un accentuat caracter ludic şi spectacular, trimițând la proiectele unor artişti precum Ioana Ciocan sau Judith Balko. Sculptorul Ionel Iştoc considera că rateurile sculpturii monumentale actuale pot fi explicate prin anumite deficiențe ale pedagogiei artistice dar şi printr-un dialog deficitar artist-arhitect. Au fost amintite şi cele câteva proiecte de succes printre care *Memorialul*... lui Peter Jacobi, sculpturile de pe faleza din Galați, iar Adrian Guță a prezentat un minuțios studiu de caz legat de dinamizarea spațiului din centrul istoric al Timişoarei.

Pornind de la analiza operelor de la Timişoara şi a semnificațiilor lor, Irina Cărăbaş a lansat în dezbatere problema generică a semnificației, deschizând astfel către un discurs aplicat legat de funcția comemorativă a monumentului, relația sculpturii cu memoria locului şi cu memoria colectivă. Olivia Nițiş a prezentat un proiect curatorial de artă video legat de deconstrucția monumentului şi dezideologizare. Alin Ciupală şi Ruxanda Beldiman au intervenit cu precizări legate de sculptura românească din secolul al XIX-lea dar şi de patrimoniu într-un sens mai larg. Virginia Barbu a evocat raportul artist-comanditar în relație cu edificarea Ansamblului de la Tg. Jiu de Constantin Brâncuşi. Corina Teacă a urmărit tema citatului vizual ca formă simbolică de comentariu a istoriei recente, într-o analiză dedicată sculpturii lui Ion Nicodim plasată în vecinătatea bisericii Kretzulescu din Bucureşti.

Corina Teacă

Un mare muzeu de artă la Chișinău

Pe data de 4 noiembrie 2016, la Chișinău s-a redeschis, cu o fastuoasă ceremonie, corpul central al Muzeului Național de Artă al Moldovei de pe Str. 31 august 1991.

Această importantă instituție muzeală își are sediul în impozanta casă Dadiani construită în anul 1901 după planurile arhitectului Alexandru Bernardazzi spre a fi gimnaziu de fete. Fondurile le furnizase principesa Natalia Dadiani, de la care edificiul și-a luat numele. Școala a funcționat până în vremea ultimei conflagrații mondiale după care în ea a funcționat Comitetul Central al Partidului Comunist al R.S.S. Moldovenească, apoi a fost Palatul Pionierilor și elevilor pentru ca, în ultima parte a perioadei sovietice acolo să-și aibă lăcașul Muzeul Partidului Comunist al Moldovei – în această ultimă ipostază având un traseu asemănător cu acela al Muzeului Țăranului Român din București. În 1989, clădirea a fost cedată Muzeului Național de Artă. Dar era atât de degradată încât nu au putut fi folosite decât spații minime pentru sălile de expoziție, iar intrarea nu se mai putea face prin impunătorul portal ci pe o ușă laterală. Construit într-un stil eclectic în care se împleteau citate din arhitectura Renașterii și a clasicismului cu decorațiuni neogotice și baroce, jocuri cromatice de roșu și alb date de zidăria din cărămidă și ancadramentele, arcadele,

colonetele și denticulii din piatră și stuc, edificiul dă măsura gustului înaltei aristocrații de la finele secolului al XIX-lea și de la începutul următorului. Din anul 2003 au început lucrările de consolidare și restaurare care s-au încheiat abia acuma. A fost o lucrare grea și extreme de costisitoare la care și-a adus contribuția și Guvernul României oferind importanta sumă de un milion de euro.



Sala de pictură europeană.



Intrarea pincipală, noaptea.





Scara monumentală.





Ion Jumati, Conducătoarea de troleibus
Claudia Vasilachi.



Vasili Tropinin, portret de bărbat.



Lazăr Dubinovschi, Strâmbă-Lemne.

Muzeul a fost înființat în 1939 prin donații din partea mai multor artiști basarabeni sau din lucrări transferate de la București în timpul administrației românești, așa cum menționează Tudor Zbârnea, directorul general al instituției în elegantul catalog ce a fost editat cu ocazia acestei inaugurări. Fondurile de artă locală au crescut în vremea ocupației sovietice din 1940 prin confiscări de la personae fizice dar, la izbucnirea războiului, în 1941, patrimonial a fost transportat la Tiraspol apoi la Harkov unde s-a pierdut. După restabilirea păcii și definitiva includere a R.S.S.M. în granițele Uniunii Sovietice, muzeul a fost refăcut prin transferuri de obiecte de la instituții importante din Moscova și Leningrad (muzeele Tretiakov, Pușkin, Ermitaj) sau prin donații și achiziții.

Actualmente muzeul deține un patrimoniu impresionant de 39 000 de piese provenind din antichitate până în perioada contemporană: artă veche, pictură, grafică, sculptură, arte decorative, carte veche, textile. Muzeul posedă o bogată și interesantă colecție de artă religioasă: foarte multe icoane, sfeșnice, strane, etc. majoritatea provenind din lăcașuri de cult din Basarabia. Arta europeană este bine reprezentată prin câteva pânze de artiști italieni, francezi, germani, neerlandezi și britanici. Sunt de remarcat *Venus în fierăria lui Vulcan* de Van Veen, artist din anturajul lui Jan Bruegel, *Sf. Ecaterina* de Bernardino Luini sau portretele de aristocrați executate de britanicii Peter Lely și Godfrey Kneller. Am fost atrași și de portretistica pictorilor ruși din secolul al XIX-lea, precum chipul domnului cu favoriți și mustață neagră, ce poartă cu mândrie la butonieră Ordinul Sf. Gheorghe, datorat penelului lui Vasilii Propinin sau delicatele trăsături ale împărătesei Maria Alexandrovna, cu șiraguri de perle împletite prin coafură și atârnându-i, grele, de gâtul firav, semnat de Serghei Zareanko. Nu trebuie uitată nici marina lui Ivan Aivazovski, *Dimineața pe coasta Crimeii*. Dar arta națională este cel mai bine reprezentată iar creatorii de marcă, precum Igor Vieru sau Mihai Grecu, sunt admirabil puși în valoare prin opere bine selectate precum *Toamna în Cernoleuca* și *Ceva despre oameni și ape* de primul sau *Vatră din Bugeac* și *Cină în câmp* de al doilea. Se remarcă și operele Valentinei Rusu-Ciobanu, *Citate din istoria artei* – unde ironia la adresa conversației pedante dintre cei doi interlocutori se estompează prin seriozitatea inserției unor personaje și fragmente de compoziții clasice din muzeul imaginar al autoarei (Dürer, Holbein, Bruegel, Botticeli, Giotto, etc); de la *Prietenele* prin care Ion Jumati reprezintă trei tinere odihnindu-se la umbra unei căpițe de fân același artist trece la portretul corect executat, în perfect spirit al academismului sovietic, al *Conducătorului de troleibuz Claudia Vasilachi*; în *Livada* sau *Amiază* de Aurel David sunt sesizabile ecouri târzii ale pointillismului francez; Moisei Gamburd, în *Torcătoarea*, pășește pe urmele maeștrilor didicați mediului rural din familia lui Arthur Verona; atmosfera pașnică și oarecum misterioasă dintr-o gospodărie țărănească se derulează ca o enunțare a vârstelor omului în *Pâinea casei mele* de Vilhelmina Zazerscaia; pictura cu tematică istorică a avut în Leonid Grigorașenco un slujitor de vază; suprarealismul lui Iurie Matei oferă multiple posibilități de decodificare a mesajului din *Pescărușul*; gestualismul se întâlnește cu abstracționismul aluziv în compoziția *Luminiozitate* a lui Andrei Mudrea iar orfismul la Petru Mudrac în *Albastru cu oranj*; suprapunerile de pastă și chiar reliefarea acesteia până la o bogată volumetrie îi oferă lui Simion Zamșa posibilitatea de a investiga obiceiurile de iarnă și dialogul acromatismelor în *Procesiune, Colindătorii*. Directorul muzeului este și un talentat și inspirit plastician iar lucrările sale fac mare onoare simezei prin profunzimea ideatică și bogăția griurilor pline de muzicalitate.

Între sculptori l-am remarcat pe Lazăr Dubinovschi cu al său *Strâmbă-Lemne* personaj din basmele populare care, în lucrarea sa se adjudecă de la Rodin și Mestrovici; *Portret 1* de Tudor Cataraga este o compoziție foarte puternică, bine susținută volumetric. *Pasărea obișnuită* și *Conversând cu iarba* de Vasile Gorduz sunt unele dintre lucrările cele mai valoroase ale colecției.

Prin redeschiderea corpului central al Muzeului Național de Artă al Moldovei, cu sălile sale spațioase, scările monumentale și marile ferestre cu ancadramente neogotice, prin care eclerajul natural contribuie la buna vizionare a capodoperelor colecției, Chișinăul se poate mândri cu restituirea unui frumos edificiu și aplificarea spațiului expozițional al uneia dintre importantele instituții de cultură ale țării.

Adrian-Silvan Ionescu

O călătorie în țara chitailor

În intervalul 22–26 august 2016, am efectuat o deplasare la Beijing, la invitația Institutului Cultural Român de acolo, spre a participa la cea de-a 23-a ediție a Târgului Internațional de Carte organizat în acea metropolă. Cu acea ocazie, în cadrul manifestărilor organizate de țara noastră – care era invitat de onoare – era programată lansarea volumului meu *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. (Ed. I.C.R., București, 2014).

Însoțit de graficianul Bogdan Iorga am efectuat un zbor de aproape 18 ore până în metropola chineză, unde ne-am întâlnit cu ceilalți membri ai impozantei delegații românești, doamna Cristina Liberis, secretar

general adjunct al I.C.R., Irina Cajal, subsecretar de Stat la Ministerul Culturii, dramaturgul Matei Vișniec, folcloristul și cântărețul Grigore Leșe, actorii Magda Catone, Paul Chiribuță și Ionel Mihăilescu – interpreții piesei „Angajare de clown” de menționatul dramaturg ce a fost prezentată în fața publicului chinez –, Cristina Andrei, director al Muzeului Național „George Enescu”, Octavian Dumitru, director al Muzeului Național al Hărților și Cărții Vechi, Irina Arsene, director al Editurii Curtea Veche, Ion Bănșoiu, director al Editurii Paideia, Bogdan Popescu, director al Centrului Național al Cărții, filatelistul Alexandru Bartoc, etc.



Fig. 1. Cartea *The Great War* pe raftul standului romanesc de la Târgul de Carte din Beijing.



Fig. 2. Clădirea în care se află ICR Beijing.

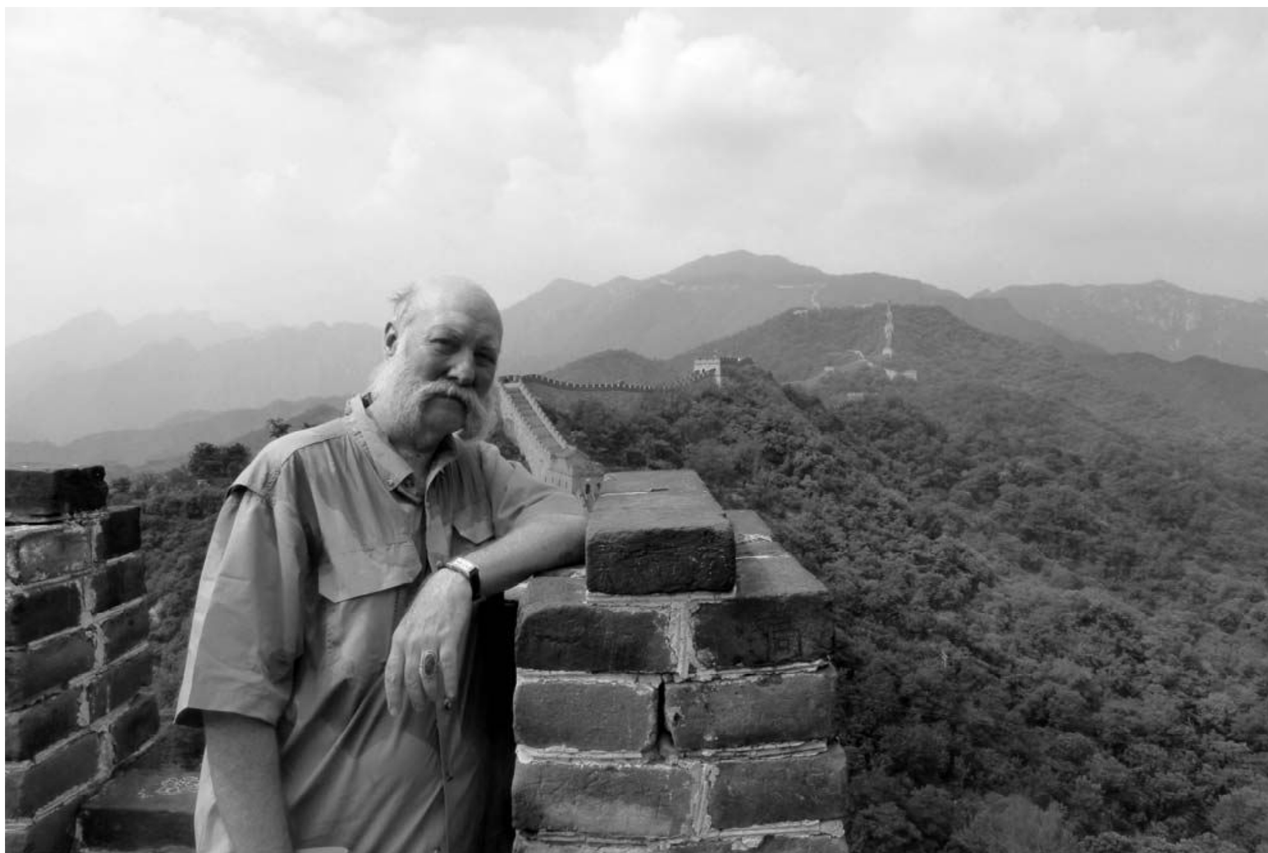


Fig. 3. Adrian-Silvan Ionescu pe Marele Zid.



Fig. 4. Parte din delegația română în vizită în Orașul Interzis.



Fig. 5. Adrian-Silvan Ionescu la o ceremonie a ceaiului.

În seara zilei de 23 august, în Micul Auditoriu al Marii Săli a Poporului (Palatul Parlamentul), am făcut parte dintre invitații speciali la ceremonia decernării celei de-a 10-a ediții a Premiului Special al Cărții din China unde au fost laureați sinologii străini care s-au remarcat prin traducerile lor și prin promovarea culturii chineze în lume. Unul dintre ei a fost dl. Contantin Lupeanu, directorul ICR Beijing. Ceremonia a fost plină de solemnitate și Micul Auditoriu – care era, de fapt, o sală foarte mare, cu sute de locuri – a fost umplută până la refuz. În timpul recepției ce a urmat, rapsodul Grigore Leșe a interpretat una dintre melodiile sale de succes.

Pe data de 25 august, la orele 16, a avut loc prezentarea volumului *The Great War: Photography from the Romanian Front 1916–1919*. Pe un ecran a fost proiectată o suită de imagini din carte dar și multe care nu fuseseră incluse în selecția finală. Pentru acel Power Point a trudit fotograful Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", dl. Sorin Chițu, realizând o lucrare de mare forță și interes. La eveniment au asistat angajații ICR Beijing și o mică parte din delegația românească, deoarece programarea acestei lansări s-a făcut, în chip nefericit, la ora când târgul își închidea porțile, iar expozanții și participanții se grăbeau să ajungă acasă, după o zi plină. După o expunere în care am evidențiat însemnătatea acestei publicații în cadrul concertului universal al evenimentelor comemorative ale Războiului cel Mare, i-am dat cuvântul graficianului și artistului vizual Bogdan Iorga care a vorbit despre reconstituirile istorice și fotografia ce se poate realiza în asemenea ocazii, el practicând-o pe scară largă. După încheierea prezentărilor, toți delegații au fost duși să viziteze sediul ICR, iar apoi au mers la Ambasada României unde au fost foarte bine primiți – și ospătați – de reprezentanții diplomației românești.

În timpul liber am vizitat Orașul Interzis și Marele Zid spre a ne iniția, fie și superficial, în cultura și civilizația Chinei.

Participarea la cea de-a 23-a ediție a Târgului Internațional de Carte de la Beijing și onoarea de a-mi fi lansată acolo o lucrare de referință pentru iconografia Primului Război Mondial, a constituit o experiență deosebită.

Adrian-Silvan Ionescu

A 18-a Adunare Generală a RIHA, Paris, 12–14 octombrie 2016

În intervalul 12–14 octombrie 2016, am participat la a 18-a Adunare Generală a RIHA (International Association of Research Institutes in the History of Art) la Paris.

În seara zilei de 12 octombrie, participanții s-au adunat la Terra Foundation for American Art ce este găzduită în Hôtel Turgot (121 rue de Lille), sediul Fundației Custodia. Oaspeții, în număr de 30, veniți din Europa şi S.U.A., au fost întâmpinați de directorul Fundației Terra, dr. John Davis. După caldele strângeri de mână şi prezentările de rigoare pentru cei care încă nu se cunoşteau, cei prezenți au fost împărțiți în două grupuri şi au beneficiat de o vizită în fastuoasele saloane ale Fundației Custodia ghidați de directorul acestei instituții, Ger Luijten. Ne-au fost date importante detalii despre această elegantă reşedință a economistului şi literatului Anne Robert Jacques Turgot pe care dl. Luijten încearcă să o aducă în forma sa inițială, prin constante intervenții şi restaurări precum şi prin achiziții de mobilier şi obiecte contemporane proprietarului. De altfel, în holul de intrare se afla un bust al fostului locatar datorat eboşoarului lui Houdon iar decorațiunile interioare urmează, cu strictețe, gustul epocii sale. Fundația Custodia este o organizație vie, care îşi amplifică permanent patrimoniul achiziționând picturi, desene, porțelanuri, manuscrise etc. prin care se doreşte a fi recreată atmosfera unei locuințe aristocratice din secolul al XVIII-lea. Aici se pot face şi cercetări, deoarece aici există bogata colecție de desene a lui Frity ce acopăr a perioadă foarte lungă, de la Renaştere la baroc şi rococo. Ne-a fost arătat şi depozitul unde, pe rafturi din mahon – lemn ce a fost de curând ales ca mai potrivit cromatic cu restul încăperii – se aflau mape de mari dimensiuni, cu legături vechi, din piele, înscrise cu litere de aur, în care se păstrau desene de Dürer, Michelangelo, Rafael, Leonardo, Titian, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Fragonard, David, etc.

M-am întreținut cu dl. John Davis care s-a bucurat că am vizitat expoziția *William Merritt Chase: A Modern Master* deschisă la Phillips Collection din Washington, D.C. în vara aceasta – la care Terra Foundation avusese o contribuție esențială – şi a fost entuziasmat să afle că am scris o cronică despre ea.

A doua zi, pe 13 octombrie, au început lucrările celei de-a 18-a Adunări Generale a RIHA. Acestea s-au desfăşurat într-o sală de conferințe de la Institut National d'Histoire de l'Art (2 rue Vivienne). Mai întâi, preşedintele Iain Boyd Whyte a prezentat raportul de activitate al anului anterior. Apoi a anunțat că a venit momentul să se retragă din funcție: pe ecran a fost proiectată o imagine sugestivă, ca la finalul unui film western, ce reprezenta un cowboy care călărea spre orizontul înroşit de apusul soarelui. Şi tot ca într-o peliculă din acelaşi gen când un ofițer ieşea la pensie şi regimentul îi făcea un dar, Roger Fayet i-a oferit ex-preşedintelui un ceas de masă, elvețian, performant. Momentul a fost aplaudat de întreaga asistență. S-au anunțat şi alte retrageri, precum aceea a lui Christian Fuhrmeister, activ ca secretar administrativ din 2005 până la zi, Barbara Murovec, secretar executiv al adunărilor generale din 2010–2016 şi Roger Fayet a cărui activitate de trezorier, începută în 2011, se va încheia în 2017. Cel din urmă a prezentat raportul financiar pe anul 2015–2016 şi a anunțat planul bugetar pentru 2016–2017. Tot dr. Fayet, care este director al institutului de specialitate elvețian (SIK-ISEA), a propus ca RIHA să fie înscrisă, la Zürich, în Registrul Comerțului, ca o asociație de specialitate (Verein) spre a avea o adresă fixă, nu ca până acum, când adresa era acolo unde activa preşedintele iar trezoreria se afla în altă țară, în funcție de naționalitatea şi locul de muncă al trezorierului. Propunerea a fost votată în unanimitate.

A fost anunțat apoi noul preşedinte al RIHA, dr. Chris Stolwijk, director la Netherlands Institute for Art History (RKD) din Haga. Fostul şi proaspătul preşedinte şi-au făcut complimente şi s-au prezentat reciproc, cu multă curtenie, ca în plin veac al XVIII-lea.

În partea a doua a şedinței, Andrea Lermer, noul redactor al RIHA Journal (începând din 2016) a prezentat publicația on line şi perspectivele acesteia. A anunțat că site-ul a trebuit refăcut şi aceasta a fost o activitate foarte dificilă şi fastidioasă care i-a ocupat mare parte din timp. În 2015 au fost publicate 16 articole, iar în anul în curs au apărut 9 articole până în momentul desfăşurării Adunării Generale şi altele sunt în pregătire. Pentru 2017 există deja în portofoliu 6 studii (unul trimis de la Moscova, altul de la Budapesta şi patru de la München). Au fost propuse 22 de studii din care 11 au fost acceptate şi alte 11 au fost refuzate în urma referatelor pe care editorul le solicită unor specialişti de renume şi fără de care materialele trimise nu pot fi publicate. S-a pus problema dacă să fie acceptate sau nu articole cu subiecte naționale/locale deoarece, până acum au fost preferate temele de interes general care atingeau probleme internaționale. Deşi participanții din țările mai mici din Europa răsăriteană, au pledat pentru a fi primite

asemenea articole cu teme locale ce pot face cunoscute preocupările din lumea artelor vizuale din zone limitrofe ale continentului, Adunarea Generală nu a reușit să găsească soluția potrivită. O cercetătoare din Rusia a reclamat că unii autori trimit la RIHA Journal articole deja publicate în țara lor și propunea ca această practică să fie oprită și să fie primite doar studii originale. S-a lăsat la aprecierea directorilor de institute de cercetare dacă acceptă sau nu a fi trimise materiale deja edite în limba locală ce sunt traduse pentru RIHA într-o limbă de circulație.



Fig. 1. Biblioteca Institutului Național de Istoria Artei. Sala Labrouste, foto A.S.I.



Fig. 2. Roger Fayet felicitând și urând succes la retragere, fostului președinte al RIHA, Iain Boyd Whyte, foto A.S.I.



Fig. 3. Prezentarea activității redacției RIHA Journal, foto A.S.I.



Fig. 4. Membrii RIHA în vizită, în Sala Labrouste, foto A.S.I.

S-a anunțat că sunt în pregătire 4 numere speciale conținând 24 de articole. Aceste numere speciale sunt subvenționate de institutele care le-au inițiat. (Aici a fost atinsă și problema costurilor care sunt destul de ridicate mai ales pentru traduceri de bună calitate în limbi de circulație.) Aceste numere speciale sunt următoarele: *Mies van der Rohe* (editor Rudolf Fisher); *War Graves/War Cemeteries and Memorial Shrines as a Building Task (1914 to 1989)* (editori Christian Fuhrmeister și Kai Kappel); *Precarious Past? Research on Baroque Art and Architecture in East Central Europe under Socialism* (editor Michael Marek); *Performing Nationhood in Early Modern Rome* (editor Susanne Kubersky-Piredda).

În după-amiaza acestei prime zile am vizitat fastuoasa și impozanta Sală Labrouste din vechea Bibliotecă Națională care a fost transformată în Biblioteca Institutului Național de Istoria Artei. Sala a fost închisă de aproape 25 de ani, pentru consolidare și restaurare și ni s-a anunțat că va fi redeschisă pe 15 decembrie 2016. Ghidajul a fost făcut de directorul INHA, dr. Éric de Chassey.

Pe 14 octombrie, ședința a fost ținută la Centre Allemand d'Histoire de l'Art – Paris, în Hôtel Lully (45 rue des Petits Champs). Gail Feigenbaun de la Getty Research Institute a propus ca, între institute, să fie făcute schimburi de material de arhivă legat de piața de artă și expertiza de specialitate, foarte necesară pentru perfecționarea cercetării în acest domeniu. Colegul ei, Andrew Perchuk, a revenit asupra problemei deja atinsă cu o zi înainte în legătură cu tematica revistei RIHA și a propus ca redacția să fie mai deschisă la propunerile venite din Europa de Est pentru că se știe prea puțin despre artele din acea zonă.

Apoi, fiecare director a prezentat activitatea și proiectele institutului său. Toți au subliniat importanța, ca sursă documentară, a arhivelor, atât a acelora de stat ori municipale cât și a celor din propriile institute. Se pare că toate institutele de cercetări au câte o epocă pe care nu o pot acoperi. Spre pildă, Johanne Lamoureux de la Institutul Național de Istoria Artei din Paris a declarat că o perioadă de 400 de ani (1500–1900) nu este acoperită de cercetătorii activi acolo, dar că, în anul viitor, va fi refăcută structura acestuia și va încerca să rezolve lacunele. Au în derulare niște proiecte mari, preconizate pe mai mulți ani dar, în interiorul acestora,

temele mici nu vor depăși o perioadă de cercetare mai lungă de 2–3 ani. O temă majoră este „L'Histoire du gout" care a fost finisată după 15 ani de lucru dar la care și-a dat seama că mai trebuie adăugat un capitol despre piața de artă în vremea ocupației germane a Franței, ce va fi elaborat în cooperare cu un grup de colegi nemți. A fost terminat un *Dictionnaire des historiens d'art* care a fost publicat on line și acuma este în pregătire un dicționar al artiștilor.

Wolf Tegethoff, directorul de la Zentralinstitut für Kunstgeschichte, a anunțat că se ocupă de mobilierul creat de arhitectul Mies van der Rohe și pregătește o expoziție cu acele piese ce va fi deschisă la Berlin. Gerhard Wolf de la Institutul Max Planck din Florența a sugerat că o temă interesantă la care și-ar putea uni forțele mai multe institute ar fi „Post-catastrophic Cities", referindu-se aici atât la distrugerile din vremea războaielor mondiale cât și la acelea ale contemporaneității, din Orientul Mijlociu. Tot Domnia Sa a pus problema viitorului arhivelor fotografice în epoca digitalizării, pentru că există temerea că instituțiile muzeale sau bibliotecile, după ce digitalizează materialul iconografic se ocupă numai de formatul electronic și nu mai conservă cum se cuvine originalele ce, astfel, sunt sortite unei iminente distrugeri.

A fost făcută prezentarea Institutului de Istoria Artei din Tbilisi, care solicita să fie primit în cadrul RIHA. Cererea a fost aprobată fără rezerve.

În încheierea celei de-a doua zile a Adunării Generale, participanții au vizitat École des beaux-arts și Palatul Beauharnais.

Participarea noastră la această întrunire de breaslă a fost interesantă, informativă și a creeat noi baze de colaborare cu instituțiile surori.

Adrian-Silvan Ionescu

O mare cinste pentru Institutul nostru

Pe data de 4 noiembrie 2016, în cadrul unei solemnități organizată în Aula Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a Republicii Moldova, la Chișinău, domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu, directorul Institutului nostru, i-a fost conferit titlul de Doctor Honoris Causa al acelei Academii.


Illustrissime Domine

Adrianus Silvanus Ionescu,

Professor et Director Instituti Artis Historiae Bucarestensis, Spiritus tuus, mens tua ingeniumque tuum personas quas agere soles amplectuntur feruntque spectatores laetos et alacres. Academiae Musicorum, Theatrum, Elegantium Artium Chisinevsensis cum innumerabilibus admiratoribus internationalibus elate te adorat et divinum

Doctorem in Artibus Elegantibus Honoris Causa Nominat.

Auctoritate mihi commissa te ad gradum in Artibus Elegantibus Doctoris admitto, omniaque iura atque privilegia ad hunc gradum pertinentia concedo. In huius testimonium hoc diploma tibi solemniter trado.

Datum in civitate Chisinevsensi die IV mensis novemver A.D. MMXVI

Rector Magnificus Victoria Melnic

Diploma de Doctor Honoris Causa.



Adrian-Silvan Ionescu rostindu-şi alocuţiunea de mulţumire, 4.11.2016.



Adrian-Silvan Ionescu – Doctor Honoris Causa.



Tudor Zbârnea, Adrian-Silvan Ionescu, Victoria Melnic, Tudor Stăvilă, 4.11.2016.

În ședința Senatului AMTAP din data de 27 aprilie 2016 se luase, prin vot unanim, decizia ca „pentru merite deosebite în activitatea de cercetare, în domeniul educației și criticii de artă” să fie acordat acest titlu academic domnului Ionescu.

În sala cu pereții zugrăviți roz și stucaturi aurii sub cornișă, oaspetele bucureștean a fost întâmpinat de prof. univ. dr. Victoria Melnic, rectorul înaltei instituții de învățământ artistic superior. Pe scenă se afla un cor de tineri îmbrăcați în frac. Pentru început, aceștia au interpretat „Gaudeamus Igitur”, în vreme ce asistența se ridicase. Prezentatorul a făcut un rezumat de Laudatio urmat de corul care a cântat „Mulți ani trăiască” după care doamna rector a citit textul integral, terminându-l cu urarea „Vivat, Crescat, Floreat!” Pentru a fi în consonanță cu acest final în latină, corul a interpretat „Gloria” de Antonio Vivaldi. Domnul Ionescu a fost invitat pe scenă și, doi tineri s-au apropiat, cu pas măsurat, grav, aducând, roba și toca pe care le-au așezat, ceremonios, pe umerii și creștetul celui astfel onorat. Doamna rector i-a oferit actul de numire, redactat, după obicei, în latină și l-a felicitat. Proaspătul Doctor Honoris Causa a rostit o alocuțiune de mulțumire și a oferit o selecție de volume proprii sau de cataloage și ediții colective pe care le coordonase. Au mai rostit prezentări elogioase prof. dr. Alexei Colâbneac, fostul decan al Facultății de Arte Plastice și fost vice-ministru al Culturii, dr. Tudor Stăvilă, directorul Centrului Studiul Artelor al Institutului Patrimoniului Cultural al Academiei de Științe a Republicii Moldova, prof. univ. dr. Eleonora Barbas de la Facultatea de Arte Plastice a Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă” și Tudor Zbârnea, director general al Muzeului Național de Artă al Moldovei și președinte al Consiliului de Dezvoltare Strategică al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice.

LAUDATIO
IN HONOREM ADRIAN-SILVAN IONESCU

Personalitate aflată în deplină maturitate creatoare, Adrian-Silvan Ionescu grație unei formații științifice deosebite, dar și unei vaste culturi și-a urmat neabătut destinul și a făurit pe parcursul a circa patru decenii o operă autentică, originală, întemeiată pe o fervență spiritualitate creştină. Întreaga sa creație – complexă și pilduitoare în formă și în cuvânt – se plăsmuieşte în orizontul sincerității, a unui acceptat și deplin sacrificiu de sine.

Savant consacrat, ce activează în domeniul cercetării, istoriei, educației şi teoriei artelor, Adrian-Silvan Ionescu s-a născut la București în anul 1952. A absolvit în anul 1975 Institutul de Arte Plastice *Nicolae Grigorescu*, secția *Istoria şi Teoria Artei*, iar în 1997 a obținut titlul de doctor în științe istorice – specialitatea *Istorie modernă universală*.

Pe parcursul anilor a reuşit să se manifeste plenar și cu mult succes în domeniul științific și administrativ în calitate de muzeograf la Muzeul Național de Artă din Bucureşti, la Muzeul de Istorie al Municipiului Bucureşti, muzeograf principal la Muzeul de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, director adjunct al Muzeului de Istorie şi Artă al Municipiului Bucureşti, consilier cultural la Inspectoratul pentru Cultură al Municipiului Bucureşti, cercetător ştiinţific la Institutul de Istorie „Nicolae Iorga", director al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu".

Începând cu anul 1986 desfăşoară o prodigioasă activitate didactică în cadrul Universității de Arte din Bucureşti în calitate de lector, conferențiar universitar, profesor asociat, conducător de masterat și de doctorat. Pasionat de educarea și formarea studenților, masteranzilor și tinerilor cercetători, Adrian-Silvan Ionescu se identifică cu proiectele de cercetare până la ultimul detaliu, dovedind o energie creatoare de nestăpânit. Istoria, etnografia și teoria artelor au fost explorate și valorificate de o pleiadă de discipoli-cercetători, rezultatele cărora sunt implementate în învățământul artistic.

Efervescența creativității și-a pus amprenta asupra personalității sale. Când vorbim despre Adrian-Silvan Ionescu, doctor, critic şi istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic şi organizator de expoziții, vorbim de fapt de o personalitate remarcabilă ce prin prezența sa, prin temperament stenic, solar, prin energia debordantă a ajuns la inovații științifice spectaculoase în domeniile explorate: istoria artei româneşti şi universale din secolul XIX; etnografia şi arta populară românească; etnografia extra-europeană (Africa, America de Nord); istoria costumului civil şi militar; istoria fotografiei şi a filmului ș.a.

Originalitatea creației lui Adrian-Silvan Ionescu fiind una de esență, motivele majore ale concepției sale generează cicluri de lucrări științifice, fiecare valoroasă în sine, ce se alătură unei configurații globale de mare importanță și adâncime spirituală.

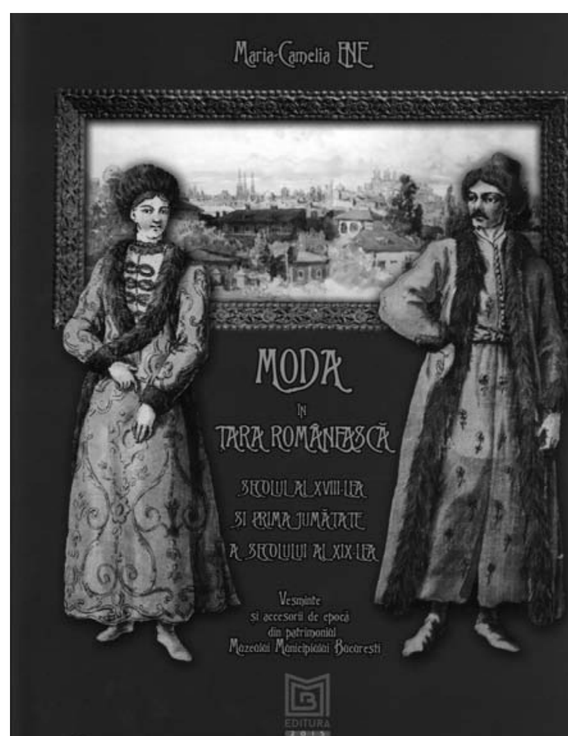
Pentru activitatea și opera sa, unanim recunoscute și înalt apreciate de comunitatea științifică, în anul 1992 savantul a fost distins cu Premiul Academiei Române; în anul 2002 cu Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru critică; în anul 2003 obține premiul *Simion Mehedinți*; în anul 2008 – premiul *Nicolae Bălcescu*; în anul 2009 – premiul *I.C. Filitti* al Fundației Culturale *Magazin Istoric*; în anii 2010 şi 2015 i se decernează premiul *George Oprescu* al aceleiaşi fundații

Adrian-Silvan Ionescu este membru al diverselor comunități profesionale din țară și din străinătate. Este cavaler al Ordinului Meritul Cultural (2004), al Medaliei Regele Mihai I pentru Loialitate (2010), cavaler cu stea al *Ordinului Sf. Lazăr de Ierusalim* (2013) şi cavaler al Ordinului Coroana României (2015).

Conform deciziei Senatului Academiei de Muzică, Teatru şi Arte Plastice din Republica Moldova, pentru rezultatele sale excepționale în domeniul cercetării, educației şi criticii de artă, pentru aportul considerabil în procesul educației și formării tinerei generații de artiști și cercetători ai artei, pentru deschiderea unor perspective reale de colaborare cu Academia de Muzică, Teatru şi Arte Plastice, cu comunitatea ştiinţifică precum şi cu mediul artistic din Republica Moldova, **Domnului Adrian-Silvan Ionescu**, personalitate de excepție a culturii româneşti i s-a conferit cel mai înalt titlu academic:

Doctor Honoris Causa.
Vivat! Crescat! Floreat!
Chișinău, 04 Noiembrie, 2016

Maria-Camelia Ene, *Moda în Ţara Românească, secolul al XVIII-lea şi prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veşminte şi accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului Bucureşti*, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2015, 299 p. + il.



În ultima vreme, Muzeul Municipiului Bucureşti a decis să deschidă larg porţile, până mai ieri straşnic ferecate, ale depozitelor sale unde au fost strânse, cu drag şi pricepere, de generaţii întregi de muzeografi, comori neasemuite de civilizaţie şi cultură urbană. Această deschidere nu este făcută la propriu, prin accesul nelimitat al publicului în spaţiile de păstrare a preţioaselor obiecte – lucru imposibil din cauza condiţiilor stricte de conservare şi a mijloacelor infailibile de securitate – ci prin darea la lumină a unor cataloage de colecţie ce oferă informaţii detailate asupra bogatului patrimoniu deţinut. Acest muzeu bucureştean, găzduit în impozantul Palat Suţu din Piaţa Universităţii, este cunoscut pentru ampla şi variata sa colecţie de veşminte ce acoperă o perioadă de câteva sute de ani, începând cu bijuterii, arme şi piese auxiliare îmbrăcăminţii din secolele XVI–XVII (căci materiale textile din acea perioadă ar fi fost mai greu să se păstreze) şi terminând cu toalete complete din secolele XIX şi XX. Un catalog al colecţiei de veşminte de filiaţie orientală, din secolele XVIII-XIX aflate în patrimoniul instituţiei muzeale menţionate se cerea de multă vreme. În general, un asemenea instrument de lucru lipseşte din literatura de specialitate a ţării noastre. În afara capitolului dedicat de Alexandru Alexianu eleganţei fanaro-constantinopolitane din Bucureşti şi Iaşi, din cartea sa, deja clasică, *Mode şi veşminte din trecut*[1] – admirabil ilustrată cu desene în peniţă de Mihail Boitor –, de paragrafele rezervate de Adina Nanu aceleiaşi vestimentaţii în volumul *Artă, stil costum*[2], de volumele Constanţei Vintilă-Ghiţulescu *În şalvari şi cu işlic*[3] şi *De la işlic la joben. Modă şi lux la Porţile Orientului*[4] – studii bazate pe documentaţie de arhivă şi pe surse livreşti dar fără contactul direct cu piesele de muzeu – şi de lucrările noastră *Moda românească 1790–1850. Între Stambul şi Paris*[5]şi *Modă şi societate urbană în România epocii moderne*[6] în care sunt prezentate şi analizate atât straiele protipendadei cât şi acelea ale celorlalte clase din intervalul de timp menţionat, nimeni nu s-a mai preocupat, în ansamblu, de aceste aspecte specifice epocii respective. Recent, Ioana-Gabriela Duicu a făcut o cercetare asupra paftalelor şi a publicat un amplu catalog în care şi-au găsit locul piese

[1] Al. Alexianu, *Mode şi veşminte din trecut. Cinci secole de istorie costumară românească*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 157–265.
[2] Adina Nanu, *Artă, stil, costum*, Ed. Noi Media Print, Bucureşti, 2007, p. 176–178.
[3] Constanţa Vintilă-Ghiţulescu, *În şalvari şi cu işlic*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2012.
[4] *Idem*, *De la işlic la joben. Modă şi lux la Porţile Orientului*, Ed. Peter Pan, Bucureşti, 2013.
[5] Adrian-Silvan Ionescu, *Moda românească 1790-1850. Între Stambul şi Paris*, Ed. Maiko, Bucureşti, 2001, p. 11–84.
[6] *Idem*, *Modă şi societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, Bucureşti, 2006, p. 71–131.

din mai multe muzee ale țării[7]. La cumpăna anilor 2013–2014, Carmen Tănăsoiu a organizat o atrăgătoare expoziție intitulată *Podoabe din trecut: paftale și bijuterii din colecția Muzeul Național de Artă al României*, al cărei catalog a văzut de curând lumina tiparului[8].

O avizată muzeografă din Muzeul Municipal, dr. Maria-Camelia Ene, ce și-a dedicat mulți ani studierii fenomenului costumului autohton obținându-și chiar titlul academic prin abordarea unei asemenea teme, a publicat recent un lăudabil repertoriu al colecției de costum din epoca fanariotă. Intitulat *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, uvrajul se prezintă ca un elegant și bine ilustrat volum scos de Editura Muzeului Municipiului București. Pe lângă imaginile elocvente de straie purtate de marea boierime locală și de negustorimea bogată ce-și permitea luxul hainelor strălucitoare, publicația se recomandă și ca o carte de artă și de istorie a mentalităților prin subiectul complex ce-l abordează: dacă autoarea s-ar fi referit strict la aspectele costumiare – ce au mai fost tratate, mai superficial sau mai în profunzime și de alți autori – lucrarea sa ar fi fost utilă mai cu seamă scenografilor, croitorilor de teatru și operă sau studenților de la secția de modă a Universității Naționale de Arte, ce și-ar fi găsit în paginile ei modele de inspirație pentru spectacolele sau temele de examen. Dar, prin amplul ei studiu introductiv autoarea face o prezentare amănunțită a condițiilor economice, sociale, politice și culturale ale Țării Românești din intervalul ales și explică, bine argumentat, cauzele ce au favorizat rafinarea gusturilor și dezvoltarea unei linii specifice a modei protipendadei valaho-fanariote. Spre a-și ilustra afirmațiile, ea apelează la memorialiștii străini ce au vizitat ținutul și la iconografia creată de aceștia, precum Jean Étienne Liotard, Louis Dupré, Luigi Mayer, Sir Robert Ker Porter, August von Henikstein, monogramistul rus R.G.A.I. sau de plasticieni occidentali ce, în prima jumătate a veacului al XIX-lea au zăbovit un interval mai lung sau mai scurt la noi, ori chiar s-au stabilit aici, Henri de Mondonville, Auguste Raffet, Charles Doussault, Michel Bouquet, Dieudonné Auguste Lancelot, Anton Chladek, etc. Camelia Ene face un judicios excurs în arhitectura, decorul mural, aranjamentul interior și obiceiurile societății urbane spre a ajunge să explice ținutele de zi cu zi sau cele de mare gală, purtate de boierii veliți și de domnitori la înscăunare, la vizitele oficiale ale emisarilor străini sau la ceremoniile religioase și la marile sărbători de peste an.

Blamată de istorici mai ales pentru împilarea adusă claselor de jos, epoca domniilor fanariote a intrat în conștiința națională, pentru o perioadă de mai bine de un secol – începând chiar de la contemporani, de la cei care erau tineri în anii de la cumpăna dintre secolul al XVIII-lea și al XIX-lea, adică aceia care au format generația pașoptistă și până la cei din timpul dictaturii proletare și a dominației materialismului științific ca metodă de studiere a istoriei, de la mijlocul secolului XX care au exacerbat sentimentul de ură și dispreț pentru tot ce provenise din Fanar – drept o epocă neagră din trecutul țării. Aceasta fără a fi luate în considerare și beneficiile cultural-artistice pe care le-au adus foștii dragomani greci ai Sublimei Porți deveniți vremelnici *bey* (principi) cu trei tuiuri în Țările Române: ridicarea de biserici sau repararea celor preexistente, edificarea de spitale, aducerea de dascăli și organizarea învățământului superior, încurajarea scrierilor cronicărești și traducerilor din limbi străine (cu precădere franceză), tipărirea de cărți de beletristică în limba română, inaugurarea spectacolelor de teatru românesc, într-un cuvânt ridicarea intelectuală a principatelor.

Prin opulența, cromatica și monumentalitatea veșmintelor, spectacolul străzii și al salonului elitelor moldo-valahe din veacul fanariot erau uimitoare și recompensante din punct de vedere estetic pentru călătorul străin, intelectual curios, fin observator și prețuitor de frumos. Gustul desăvârșit al veșmintelor, acordul cromatic fără cusur, finețea texturilor, bogăția și măiestria execuției bijuteriilor, silueta impunătoare dată de aceste straie erau în măsură să impresioneze și să entuziasmeze pe cei mai exigenți critici ai schimbătoarelor mode occidentale, oameni obișnuiți cu luxul de la curțile regale și imperiale ale Europei, ca acelea de la Versailles din timpul Vechiului Regim, apoi de la Tuileries în vremea Primului Imperiu, ale celor de la Schönbrunn, Windsor Castle, Kew sau Potsdam, unde dantelele, galoanele de fir metalic, mătăsurile grele, nasturii și cataramele din metale prețioase, perucile pudrate și pălăriile cu pene stabileau un standard greu de egalat. Bizanțul se prăbușise de aproape 300 de ani dar acești principi, creștini ortodocși, se considerau moștenitorii basileilor și, după puterile, averea și gradul de educație al fiecărei familii, continuau tradițiile fastului aulic deprins la curtea Paleologilor și Comnenilor. Așa că bogăția fără măsură și luxul exorbitant, epatant, scandalos chiar, erau în mâna lor instrumente prin care se puteau impune în fața curților domnitoare din țările învecinate și a oaspeților străini cu sânge albastru.

[7] Ioana-Gabriela Duicu, *Paftaua, podoabă definitorie a portului balcanic*, Ed. Universitaria, Craiova, 2012.

[8] Carmen Tănăsoiu, *Podoabe din trecut. Colecția de paftale a Muzeului Național de Artă al României*, București, 2015.

În repertoriul ce, prin ilustrația de bună calitate, capătă valoarea unui album, pot fi admirate în ansamblu și prin detalii bine alese, rochii confecționate din catifea sau brocart, cu mâneci foarte lungi, depășind totdeauna mâna și decorate abundet cu broderii de fir, pentru jupânese și jupânițe, anterie de cutnie, *pipiri* (haină cu sau fără mâneci, cu poale lungi și mult încrețite la spate) muiate în aur și argint ce le fac deosebit de grele, *ciupage* (bluze) din borangic cusute cu fir metalic, *fermenele* și *cepchene* (jachete scurte până în talie, cu mâneci lungi, cele din urmă cu ele crestate de sus până jos și încheiate cu bumbi de fir) al căror piept și spate era minuțios decorat cu măiestre cusături cu model fitomorf, ilice, șalvari, *bernevici* (un model de șalvar din material textil gros, purtat iarna) sau *poturi* (pantaloni purtați de arnăuți și surugii, cu turul larg dar strâși pe pulpe spre a facilita mersul călare) din mătase, postav ori catifea, fesuri cu lungi canafi, șaluri de cașmir care erau piese atât de prețioase – uneori valorând cât o moșie – încât erau lăsate moștenire de la mamă la fiică și, câteodată ajungeau să fie purtate de a patra sau a cincea generație de femei din aceeași familie. Urmau apoi încălțările fine, din marochin sau catifea, în nuanțe rafinate: iminei din piele verde căptușiți cu roșu și decorați cu broderii de fir, o pereche de *meși* (cizmulițe din piele moale, fără talpă sau toc, ce se purtau ca niște ciorapi și peste ei erau trași papucii ori cizme groase) roșii, de asemenea cu niște fine ornamente de fir, două perechi de papuci din catifea vișinie sau violetă decorați cu perluțe și broderii de fir, în sfârșit, aparent greoii *nalân* (papici formați dintr-o talpă de lemn susținută de două bucăți verticale din același material) folosiți la deplasarea pe stărzile pline de noroi sau de praf ale Capitalei și meniți a feri de murdărie și iminentă deteriorare încălțămintea din materiale fine. Și chiar dacă erau destinați contactului direct cu glodul sau colbul de pe maidan sau din bătătura conacului, aceste încălțări eficiente nu erau lipsite de ornamente făcute prin intarsii cu sidef, fildeș sau os și prevăzute cu o baretă din catifea cusută cu fir.

Bijuteriile au beneficiat de un capitol distinct în acest volum: cercei, pandantive, salbe de icusari sau mahmudele, brățări, cordoane din plăci metalice și, mai ales, foarte multe și variate paftale. Punguțele pentru bani, cu două compartimente distincte unul pentru monetele de valoare mai mare și altul pentru mărunțiș, ambele închise cu inele metalice, erau piese de mare finețe, lucrate în casă, de soțiile și fiicele beneficiarilor, care își puneau la contribuție întregul talent la croșetat spre a realiza niște compoziții complicate, florale sau geometrice, la care uneori erau adăugate mărgeluțe și ciucuri.

Studiul vestimentației din veacul fanariot ar fi sărăcit dacă armamentul nu ar fi luat în considerare și, de aceea, este salutar că în acest repertoriu au fost incluse și piesele de excepție din colecția de arme albe și de foc ale Muzeului Municipal. Alături de săbiile de investitură ale domnitorilor și hangerele bătute în nestemate ale boierilor veliți – piese de reprezentare și nu de luptă – armamentul arnăuților care formau corpul de gardă al principelui și al protipendadei erau și ele foarte frumos ornamentate. În fond, armele erau singura avere a acestor războinici profesioniști proveniți din Albania și din alte ținuturi balcanice. Chiar dacă iataganele și pistoalele erau folosite foarte rar ori chiar deloc, acestora li se acorda o atenție deosebită, erau admirabil întreținute, curățate, unse și lustruite. Ce-i drept, acele arme erau adevărate bijuterii, cu mânerele și tecile îmbrăcate în argint, uneori chiar incrustate cu sidef, coral sau pietre semiprețioase. Cartușierele erau niște cutii metalice, argintate, pe al căror capac erau reliefuri cu ornamente fitomorfe, avimorfe ori geometrice de filiație orientală. Ele erau suspendate de o curea din piele ce străbătea pieptul în diagonală. De altă curea era prinsă o sabie curbată ce atârna la șold, iar de gât, de un lănțișor, era prinsă o cutioară de argint cu reprezentarea Sfântului Gheorghe în care era păstrată, scrisă pe un petic de hârtie, o rugăciune cu valoare apotropaică pentru bărbatul ce-și risca viața purtând armele, deși în majoritatea cazurilor funcția lor era de pură reprezentare în preajma stăpânului și, în locul flintei, duceau lungul ciubuc al acestuia. Între arme se remarcă splendida sabie a lui Constantin Brâncoveanu, domnitor și sfânt, prin care el își afirma profunda credință creștină punând să fie gravată pe lamă Maica Domnului cu Pruncul și un text de invocare a protecției Dumnezeirii.

O altă piesă de excepție este o șabracă de paradă, ce acoperea integral crupa bidiviului arab și cobora mult sub burta și pe picioarele sale: era abundent brodată cu flori în relief din fir de aur și de argint care lăsau prea puțin vizibil fondul rubiniu al mătăsii, și aceasta doar în dreptul șeii care era partea invizibilă a acestei fabuloase opere de artă decorativă.

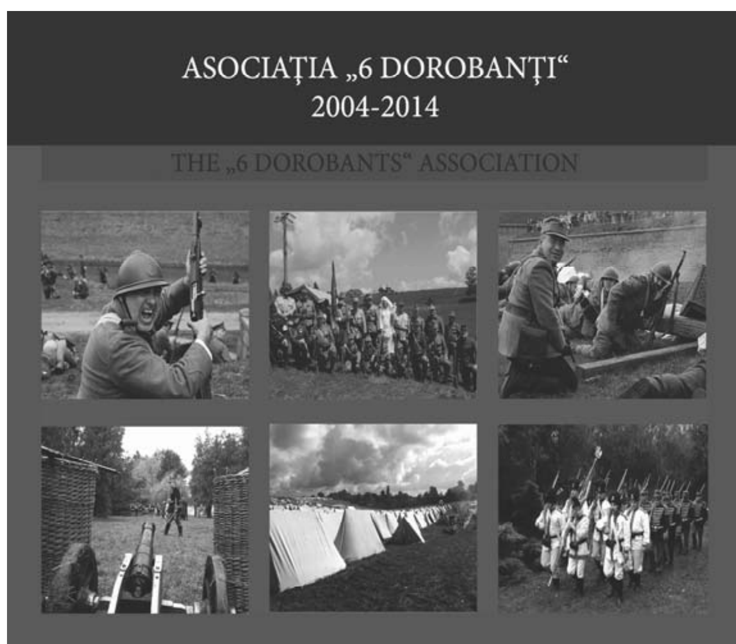
Nu au fost uitate nici înfloratele costume ale surugiilor, acei bravi și neobosiți călăreți care conduceau în viteză înspăimântătoare căruța de poștă – vehicul mic, fără arcuri și cu roțile mai degrabă octogonale decât rotunde, așa cum relatau călătorii străini, uimiți de incomoditatea dar și de maxima eficiență a acestui mijloc de transport public. Peste cămașa țărănească ei puneau o vestă, o ghebă scurtă și poturi cu jambiere de dimie albă, toate abundent cusute cu arnici. Pe vreme rece îmbrăcau o ipingea cu glugă, de obicei cărămizie sau albastră, înzorzonată cu același model de cusături sofisticate cu spirale recurente și coarnele berbecului.

Muzeul posedă o suită de asemenea costume pe care autoarea le-a analizat, cu acribie științifică. De altfel, toate obiectele beneficiază de fișe extinse care dau lămuririle despre datare, despre materialul și tehnica în care sunt executate, dimensiunile și numărul de inventar, informații interesante atât pentru amator cât și pentru specialist, fapt ce transformă repertoriul Mariei-Camelia Ene *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea* într-un util și valoros instrument de lucru, greu de depășit în viitorul apropiat și chiar în cel îndepărtat, ca documentație și calitate a ilustrației. Volumul se încheie cu o bibliografie selectivă, bine închegată, ce demonstrează seriozitatea studiilor întreprinse de autoare pentru această lucrare. Să sperăm că acest op va fi urmat de altele, la fel de interesante, în care să fie adunate piesele de îmbrăcăminte din cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și din secolul XX.

Să ne ridicăm ișlicul virtual și să ne înclinăm în amintirea măieștrilor croitori și a nobililor purtători de acum 250 de ani ai acestor veșminte, ce azi constituie o însemnată avuție în patrimonial Muzeului Municipal și ale cărui piese se răgăsesc, admirabil descrise și ilustrate, între coperțile acestui volum.

Adrian-Silvan Ionescu

ADRIAN-SILVAN IONESCU (coordonator), *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, Ed. Oscar Print, Bucureşti, 2016, 365 pag şi il.



Albumul *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* a fost lansat la 28 februarie 2016, într-o atmosferă plină de fast, eleganță şi amintirea unor mari perso–nalități ale elitei româneşti, la Jockey Club din Bucureşti, în prezența preşedintelui Asociației, dr. Adrian-Silvan Ionescu, vicepreşedintelui drd. Horia Vladimir Şerbănescu, a membrilor, toți echipați în uniforme militare din diferite perioade istorice şi a unui public numeros şi entuziast.

Albumul a apărut la Editura Oscar Print, în condiții grafice deosebite, coperta şi grafica aparținând lui Alfred Schupler, coordonatorul şi prefațatorul albumului fiind dr. Adrian-Silvan Ionescu. Potrivit cronologiei cuprinse în album, semnată de drd. Horia Vladimir Şerbănescu, Asociația „6 Dorobanți“ s-a constituit în luna mai a anului 2004, cu ocazia celei de-a IV-a ediții a Zilelor Muzeului Militar Național „Regele Ferdinand I”, ca primul grup de reconstituire istorică din România, care să comemoreze tradițiile Regimentului 6 Dorobanți „Mihai Viteazul”, una dintre cele mai prestigioase unități militare ale Armatei Române.

Membrii Asociației „6 Dorobanți” sunt oameni pasionați de istoria militară, colecționari de uniforme şi obiecte militare vechi, „soldați de duminică” cum se autointitulează, şi care au diferite slujbe, mai mult sau mai puțin legate de pasiunea lor. Ei se numesc reînscenatori sau „re-enactors” după termenul englezesc consacrat. Ce sunt de fapt „re-enactorii”?. Sunt cei care încearcă să refacă o epocă istorică şi să trăiască experiențele înaintaşilor, să reconstituie viața reală de acum câteva sute de ani, folosindu-se de informații orale obținute de la veterani ori cercetând memorialistica şi iconografia vremii. Potrivit autorului prefeței, dr. Adrian-Silvan Ionescu, există două moduri de a învia epocile trecute: prin spectacole de istorie vie (*living history*) sau prin înscenarea de bătălii (*kriegspiel*). „În primul caz, cei interesați de o anumită epocă istorică se adună, întind corturi specifice perioadei şi timp de două zile, de obicei la sfârşitul săptămânii, trăiesc ca şi când ar fi în plină campanie: gătesc la cazan şi mănâncă în comun la ore fixe, fac instrucție, îşi îngrijesc armele, îşi cârpesc uniformele sau şi le curăță, pregătindu-se pentru trecerea în revistă a trupelor, de către un

ofițer superior. Programul vieții de tabără militară este respectat fără abatere de la regulament: sculare la şase dimineaţa la sunetul goarnei; unii fac de santinelă, alții pregătesc mâncarea, consumată din gamele şi cu tacâmuri de epocă, alții aduc apă şi spală vasele. Un subofițer face instrucție de front şi de manevră cu trupa". Aşadar, reconstituirea istorică presupune ca toți participanții să se supună disciplinei militare, să asculte şi să îndeplinească ordinele superiorilor, să se adreseze unii altora menționând gradul militar. Reconstituirea istorică dă şi posibilitatea participării la astfel de evenimente nu numai pe teritoriul țării, dar şi în locuri din străinătate, membrii Asociației „6 Dorobanți" călătorind în regiuni din Franța, Belgia, Germania, Anglia, Cehia, Ungaria, Bulgaria şi nu în ultimul rând în S.U.A.

Membrii Asociației „6 Dorobanți" nu s-au consacrat reconstituirii istorice a unei singure perioade sau unei singure arme, ci au parcurs istoria națională de la Unirea Principatelor la al Doilea Război Mondial, iar istoria universală de la Napoleon Bonaparte la Războiul Civil american. Astfel, trebuie evidențiat faptul că reînscenatorii au încercat şi chiar au reuşit să închege „taboluri vivante" ce au drept model compoziții cu scene batailliste semnate Antoine Jean Gros, Henri Félix Emmanuel Philippoteaux, François Gérard pentru epoca lui Napoleon Bonaparte, Carol Popp de Szathmari, Nicolae Grigorescu pentru Războiul de Independență de la 1877, ori picturile lui Costin Petrescu pentru a ilustra Marele Război.

Parcurgând cronologia celor zece ani de activitate ai Asociației „6 Dorobanți", cititorul observă că este una de excepție, cu participări la evenimente deosebite în țară şi în străinătate. Din 2004 şi până în 2014, spicuind din cronologie, aflăm că Asociația „6 Dorobanți" a fost nelipsită de la evenimentele organizate de Muzeul Militar Național „Regele Ferdinand I", cu prilejul zilelor muzeului, evenimentele prilejuite de sărbătorirea Zilei de 24 ianuarie şi a Zilei Naționale, în Bucureşti şi în diverse oraşe ale țării, de la unul dintre cele mai frumoase festivaluri de gen din România, Festivalul de Reconstituire Istorică „În numele trandafirului" de la Râşnov, care a debutat în anul 2009. Mărturisesc că, la invitația colegului Nicolae Pepene, pe atunci director al Direcției Cultură din Primăria oraşului Râşnov, am fost prezentă în august 2010, la ediția a II-a a Festivalului de Reconstituire Istorică, unde am avut bucuria să fiu alături de membrii Asociației „6 Dorobanți" şi de alte grupuri de reconstituire istorică din Bulgaria, Belgia, Franța, Cehia şi Marea Britanie. Ceremonia trecerii în revistă a trupelor, care a avut loc în piața centrală a oraşului, în prezența primarului îmbrăcat în ținută de epocă şi a domnului dr. Adrian-Silvan Ionescu în uniformă de general român din perioada domniei regelui Carol I, a fost una emoționantă, şi cât se poate de reală, reprezentând o frumoasă întoarcere în timp. Pe tot parcursul festivalului, membrii Asociației au fost echipați în uniformele napoleoniene ale Regimentului 57 Infanterie de linie francez şi în uniforme de dorobanți şi artilerişti de la 1877 şi din epoca Marelui Război.

Un alt eveniment la care membrii Asociației „6 Dorobanți" au participat de foarte multe ori a fost „Noaptea Muzeelor". De exemplu, cu prilejul „Nopții Muzeelor" din 17 mai 2008, o parte din membrii Asociației au participat la un ceremonial militar la Muzeul Național Cotroceni, efectuând gărzi de onoare şi prezentări de arme. S-a conferit medalia „Trecerea Dunării" şi au fost avansați în grad ostaşii merituoşi, după care, la lăsarea serii a avut loc o retragere cu torțe pe aleile parcului. În anul 2009, cu prilejul împlinirii a 550 de ani de atestare documentară a oraşului Bucureşti (1459) şi a Zilei Europene a Patrimoniului, Muzeul Național Cotroceni a organizat mai multe evenimente sub genericul „Din Bucureştiul de altădată", prilej cu care, Asociația „6 Dorobanți" a participat la una dintre acțiuni „Schimbarea gărzii la Palatul Cotroceni". Membrii Asociației au purtat uniforme şi costume istorice din timpul Războiului de Independență şi din Primul Război Mondial. La 10 mai 2012, tot la Muzeul Național Cotroceni, Asociația „6 Dorobanți" a participat cu un detaşament format din 14 membri, echipați în uniforme de la 1877, la un ceremonial prilejuit de vernisarea expoziției „Carol Popp de Szathmari – pictor şi fotograf", organizată la menționatul muzeu.

În ceea ce priveşte prezența membrilor Asociației „6 Dorobanți" în străinătate, la reconstituirea unor celebre bătălii, prima participare a avut loc la Komarom, în Ungaria, la 11 septembrie 2004, dedicată Primului Război Mondial. A urmat în 2005 participarea la Festivalul Militar de la Colchester, Marea Britanie, în iulie 2007 participarea la comemorarea a 90 de ani de la bătălia de la Passchendaele, Belgia, acțiune care a avut loc la Muzeul Memorial din Zonnebeke şi apoi în decembrie 2007, participarea la reconstituirea bătăliei de la Austerlitz, Brno, Cehia, cu prilejul comemorării a 202 ani. Tot în decembrie 2007, cu ocazia împlinirii a 130 de ani de la bătălia de la Plevna, 12 membri ai Asociației, îmbrăcați în uniforme de dorobanți şi de artilerişti din timpul Războiului de Independență, au fost invitați să participe la ceremonie.

Vara anului 2008, a adus preşedintelui şi vicepreşedintelui Asociației „6 Dorobanți” invitația de a participa la reconstituirea bătăliei de la Waterloo, echipați în uniforma Regimentului 57 Infanterie de linie francez. În anul 2010, preşedintele Asociației „6 Dorobanți”, domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, împreună cu doi membri onorifici ai organizației dr. Glee Wilson şi Dorothy Wilson au participat la un eveniment în oraşul Alliance, statul Ohio – S.U.A., unde au fost reînscenate mai multe conflicte din istoria americană: perioada colonială, Războiul Civil, cele două Războaie Mondiale, terminând cu războiul din Vietnam. Un moment important pentru preşedintele Asociației „6 Dorobanți” l-a constituit invitația din partea lui Anthony Penrose, fiul fotografei de război Lee Miller-Penrose la reşedința familiei la Farley Farm House, Chiddingly, East Sussex, Marea Britanie, unde se afla sediul „Arhivei şi Colecției Lee Miller-Roland Penrose”, spre a lua parte la un spectacol de istorie vie, prin care era evocat primul an de război şi atacurile aeriene germane asupra Angliei. Tot un eveniment memorabil pentru preşedintele Asociației „6 Dorobanți” l-a constituit participarea în anul 2013 la comemorarea a 150 de ani de la faimoasa bătălie de la Gettysburg, S.U.A. (1–3 iulie 1863), echipat în uniforma Regimentului „1st Virginia Volunteers”. De asemenea, în cursul lunii octombrie 2013, membri ai Asociației „6 Dorobanți” au fost prezenți la comemorarea bătăliei de la Leipzig, cunoscută şi sub numele de „Bătălia Națiunilor”, prilejuită de bicentenarul acestei confruntări napoleoniene.

Partea a doua a volumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014* cuprinde un album de fotografii care prezintă principalele momente din activitatea Asociației, aşa cum au fost ele cuprinse în cronologie.

Parcurgând albumul de fotografii, cititorul îşi dă seama că, calitatea artistică a acestui volum este una indiscutabilă, imaginile cuprinse în paginile sale, atât cele alb negru cât şi cele color, dovedind un gust artistic deosebit din partea realizatorilor. Privind imaginile, se poate cu uşurință remarca frumusețea peisajelor, verdele pădurilor, apusuri şi răsărituri de soare, coloritul şi diversitatea uniformelor militare, detalii legate de accesorii: chipiuri, centuri, distincții şi medalii, corturi şi tabere, trecerea în revistă a trupelor, scene veridice de luptă cu arme, vehicule de luptă, cai, explozibil, efortul combatanților, oboseala de pe fețele protagoniştilor după un marş sau o bătălie, momentele de relaxare sau de odihnă. Unele dintre imagini sunt foarte emoționante, cum sunt cele în care membrii Asociației „6 Dorobanți” apar alături de M.S. Regele Mihai I şi de ceilalți membri ai familiei regale sau prezența şi privirea inocentă a unor mici re-enectori, îmbrăcați în uniforme pe măsura lor, disciplinați şi luându-şi rolurile în serios.

Alte imagini reprezintă instantanee amuzante care îi suprind pe participanți în ipostaze diverse: dormind sub soarele arzător, ciocnind halbe de bere, fumând pipă cu fața plină de cremă de protecție solară sau ofițeri plimbându-se prin Mall, la brațul unor doamne din alt veac, în fundal apărând firma luminoasă a unei mărci celebre de cafea. Imaginile artistice cuprinse în volum demonstrează prezența de spirit a autorilor fotografiilor, pasiunea şi bucuria de a se afla în acele locuri, spontaneitatea şi în acelaşi timp duioşia cu care, obiectivul aparatului de fotografiat i-a imortalizat pe protagoniştii scenelor respective.

A treia parte a volumului, foarte consistentă ca şi primele două, cuprinde pagini din jurnalul de campanie al Asociației „6 Dorobanți”, ținut de către domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în calitatea sa de preşedinte al Asociației şi de pasionat re-enactor. Este un jurnal plin de relatări şi impresii din cadrul tuturor evenimentelor la care membrii Asociației au participat, atât în țară cât şi în străinătate. Amintirile şi descrierile sunt savuroase şi consemnate cu acribie de către autor, aşa cum de altfel ne-a obişnuit domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu, în lucrările şi articolele sale deosebit de documentate şi inedite. Cu foarte mare emoție este descrisă prima participare a câtorva dintre membrii Asociației la prima campanie în afara țării, la Komarom în Ungaria, între 10–11 septembrie 2004, manifestare dedicată primei conflagrații mondiale: sosirea în Ungaria, condițiile de cazare nu prea prielnice, pregătirea pentru marş şi trecerea Dunării peste un pod, pentru a ajunge în Slovacia în oraşul frate Komarno, pentru a depune o coroană de flori şi de a da onorul în fața monumentului generalului paşoptist György Klapka, descrierea bătăliei propriu-zise de pe culmea dealului. Jocul de-a războiul s-a încheiat în condiții nu prea bune, iarba uscată de pe deal şi decorul reprezentat de baloturi de fân luând foc şi fiind necesară intervenția pompierilor.

Foarte frumoasă şi aventuroasă este descrierea bătăliei de la Austerlitz, unde s-au confruntat trupele franceze ale lui Napoleon I cu cele ruso-austriece şi de la care, în cursul anului 2005 s-au împlinit 200 ani. Epocalul eveniment s-a desfăşurat între 2–4 decembrie 2005, la Slavkov u Brna, Cehia, cum se numeşte azi istorica localitate. A fost o acțiune de anvergură, pentru care au fost strânse fonduri şi alocate bugete, în vederea acoperiri de investiții de peste 860 000 de euro. Pentru această reînscenare a luptei s-au înscris circa

4000 de re-enactors, din mai multe ţări. Reprezentanţii Asociaţiei „6 Dorobanţi", în lipsa uniformelor regimentelor grănicereşti nr. 16 şi 17 din Bistriţa şi Orlat, care luptaseră în armata austriacă, au purtat straie de boier velit valah din timpul domniilor fanariote, ce corespundeau epocii. Descrierea reînscenării bătăliei de la Austerlitz este una amănunţită, de la descrierea uniformelor purtate de combatanţi, descrierea luptei, până la menţionarea cantităţilor de muniţie, pulbere şi explozibil folosite pentru efectele pirotehnice şi a numărului de cai puşi la dispoziţie, circa 100. Din peisaj nu au lipsit: Napoleon I, Francisc I şi ţarul Alexandru I, care au trecut în revistă armatele. Potrivit jurnalului, împăratul Napoleon a fost interpretat de un american, Mark Schneider, a cărui mamă era de origine franceză şi care îl mai întrupase pe împărat pentru televiziune şi întrunirile diverselor societăţi istorice.

O altă bătălie celebră reconstituită în vara anului 2008, şi la care au participat reprezentanţi ai Asociaţiei „6 Dorobanţi" a fost cea de la Waterloo. Aceştia au fost impresionaţi de peisaj, de locul de campare, Castelul Hougoumont, şi de apariţia în galop a mareşalului Ney, „eroul de la Waterloo" alături de împăratul Napoleon. Emoţiile au fost puternice, desfăşurarea luptei apreciată de publicul prezent, mai ales că deznodământul a fost cu totul altul decât faptul istoric, marele învingător fiind Napoleon.

Războiul Civil american a constituit subiectul multor reconstituiri istorice, atât în Europa cât şi în S.U.A. Membrii Asociaţiei „6 Dorobanţi", în speţă domnul dr. Adrian-Silvan Ionescu a participat la majoritatea dintre ele, relatând cu lux de amănunte în jurnal întâmplări pline de inedit, dând senzaţia că această întoarcere în timp ar putea fi una ireversibilă. Totul este atât de veridic, încât pare că protagonistul chiar a trăit în epoca lui Abraham Lincoln, interpretat de asemenea, de unul dintre re-enactori. O bătălie din timpul Războiului Civil reconstituită în S.U.A. a fost cea de la Gettysburg, comemorând împlinirrea a 150 de ani de la marea victorie a trupelor nordiste asupra celor sudiste. Din nou, autorul se opreşte asupra atmosferei de campanie, descrie uniformele protagoniştilor, locul de campare, bătălia propriu-zisă, întâlnirea cu generalul Robert E. Lee, revenirea în tabără. A fost o experienţă extraordinară, o lecţie de istorie vie, care i-a omagiat pe eroii căzuţi în luptă, perpetuându-le memoria.

Jurnalul continuă cu descrierea reînscenărilor unor bătălii importante din Europa: bătălia din Pasul Şipka, dintre trupele ruso-bulgare şi cele otomane din 1877, lupta de la Plevna, cu prilejul împlinirii a 130 de ani de la Războiul de Independenţă în 2007, şi de unde evident că nu a lipsit Osman Paşa, mai multe campanii ale Marelui Război în: Anglia, Belgia, Cehia şi nu în ultimul rând, consemnarea câtorva ediţii ale Festivalului de Reconstituire Istorică de la Râşnov.

Albumul *Asociaţia 6 Dorobanţi – zece ani de la fondare, 2004–2014* este o lucrare de referinţă, de 365 de pagini, care prezintă povestea unui vis împlinit. Visul unor pasionaţi de viaţa militară, fie ea şi „de duminică" şi de istorie. Dar nu orice fel de istorie, ci „istoria vie", istoria trăită prin propria experienţă.

Re-enactorii se joacă „de-a războiul", dar este o joacă serioasă, menită să aducă în zilele noastre imagini din trecut, scene de viaţă, de luptă, de bucuria victoriei sau tristeţea înfrângerii, aşa cum au trăit-o adevăraţii protagonişti. Atenţia acordată purtării uniformelor, respectarea regulamentelor militare şi a ierarhiei, pregătirea pentru luptă, marşurile nu totdeauna foarte lejere, condiţiile uneori neprielnice din taberele şi cartierele generale, fac din aceşti re-enactori adevăraţi „ostaşi", pasionaţi de trecut şi de păstrarea vie, în memoria colectivă, a unor momente memorabile din istoria naţională şi universală.

Veridicitatea acestor reînscenări nu poate fi pusă la îndoială, reînscenatorii jucându-şi cu seriozitate rolurile, intrând în pielea personajelor pe care le interpretează, uitând pentru un timp de secolul sau anul în care se află. De aceea, tot ce ar putea aminti de prezent: ceasuri, telefoane mobile, haine de oraş sunt strict interzise pe perioada desfăşurării manifestării de re-enectment.

Pasiunea pentru ceea ce fac este cea care primează, în ciuda greutăţilor de tot felul: cheltuieli materiale, oboseală, eventuale accidente provocate de folosirea explozibililor sau de vremea prea călduroasă sau prea geroasă, dar şi satisfacţiile sunt deosebite. Şi la acest capitol se înscriu relaxarea ca într-o vacanţă sau concediu, petrecerea timpului în aer liber, noi prieteni, cunoaşterea unor locuri de poveste. A fi re-enactor este un hobby inedit, poate de neînţeles pentru unii, dar odată ce îi vezi în acţiune te farmecă iremediabil şi ireversibil.

Lucrarea este parţial bilingvă (română şi engleză), fiind traduse doar părţile încărcate de informaţii, aşa cum sunt prefaţa şi cronologia, şi lăsând jurnalul final doar în limba naţională pentru culoarea locală a limbajului arhaic folosit adesea de autor. Trebuie să atragem atenţia asupra unor erori de terminologie militară specifică pe care le-am sesizat în cadrul traducerii cronologiei: în engleză, generalul de brigadă se numeşte *brigadier general* şi nu

„brigade general”, cum apare în text; la fel, artileriştii sunt fie *gunners* fie *artillerymen* nu „artillerists”, vânătorii de munte sunt desemnaţi prin termenul de *rifles* şi nu de „rangers”, mantaua militară nu se numeşte „mantle” ci *greatcoat*; termenul de *field dress* ar fi mai potrivit decât acela de „campaign uniform”. Iar exemplele ar putea continua, însă nu vrem să obosim cititorul cu detalii prea specioase.

Recomandăm tuturor pasionaţi sau nu de această mişcare de reconstituire istorică parcurgerea albumului *Asociația 6 Dorobanți – zece ani de la fondare, 2004–2014*, care le va da impresia că se află într-o adevărată „capsulă a timpului”, călătorind în jurul lumii, de-a lungul secolelor, o poveste trăită de membrii Asociației „6 Dorobanți” şi împărtăşită semenilor lor, prin slovă şi imagine (fotografică) cu înalte calități artistice.

Ştefania Dinu

LIANA IVAN GHILIA, LAURENȚIU SOLOMON, *C. Medrea. Sculpturi în colecția Muzeului Municipiului Bucureşti*, Ed. Muzeului Municipiului Bucureşti, Bucureşti, 2015, 207 p. + il.

Albumul dedicat operei sculptorului Cornel Medrea se înscrie într-un lăudabil proiect de promovare a patrimoniului Muzeului Municicpiului Bucureşti inițiat în anul 2014 de către istoricul Adrian Majuru. Cele trei foarte mici secțiuni de text al acestui album trec în revistă – mult mai succint decât şi-ar dori cititorul – creația lui Medrea, biografia sa şi istoricul muzeului Medrea. În cea mai extinsă dintre secțiuni referitoare la sculptura lui Cornel Medrea, autoarea discută conexiunile stilistice şi sensurile operei raportându-se la o bibliografie în mare parte depăşită chiar dacă sursele sunt Vianu, Oprescu sau Rewald. Textul pare complet destructurat şi improvizat datorită modului accelerat în care autoarea trece de la detalii legate de context la cele biografice sau la elementele de stilistică şi la impresii legate de atmosfera muzeului Medrea. La rândul său, capitolul cronologic dominat de activitatea expozițională este extrem de sărac. Singurele detalii interesante sunt legate de istoricul Muzeului Medrea şi de viața edificiului ce adăposteşte colecția.

Corina Teacă

Christiane Klapisch-Zuber, *Le voleur du paradis. Le Bon larron dans l'art et la societé (XIV*[e]*–XVI*[e] *siècles)*, Paris, Alma, 2015, 384 p., 54 ill.

Volumul de față, semnat de Christiane Klapisch-Zuber, cercetătoare în cadrul Centre de Recherches Historiques (Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris), prezintă modul în care imaginea unui personaj-cheie din episodul Răstignirii – tâlharul cel bun – a fost construită și receptată de-a lungul timpului. Autoarea analizează cu preponderență creațiile artistice din spațiul italian și cel german în secolele 14–16, dar își extinde cu generozitate observațiile și către spațiul creștin oriental, urmărind în patru capitole nu atât aprofundarea unor opere marcate de imaginea bunului tâlhar, cât a situațiilor sociale legate de acestea, în spiritul acelui „period eye” lansat la începutul anilor '70 în istoriografia occidentală de către Michael Baxandall (*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 1972).

Înainte de toate este de remarcat originalitatea titlului, un apelativ metaforic perpetuat de teologii primelor secole creștine, care pune accentul pe transformarea neașteptată și bruscă a statutului acestui personaj, ajuns dintr-un tâlhar ordinar „un moștenitor precoce” al Raiului. Salvat de la uitare de către Evanghelistul Luca (23:40-43), tâlharul cel bun a fost propulsat în conștiința medievală sub numele de Dismas de o serie de scrieri apocrife, precum „Actele lui Pilat” (text cunoscut și sub numele de „Evanghelia lui Nicodim”), „Legenda Aureea” și „Mărturia lui Iosif din Arimateea”. Despre istoria sa, precum și a celuilalt tâlhar cunoscut drept Gestas, dar și despre fundamentele care au stat la baza vieții lor iconografice este vorba în primul capitol intitulat „Din Orient în Occident”. Tot aici se face un excurs despre iconografia creștină orientală. Observăm cum, în reprezentările timpurii ale Răstignirii, nu a fost clarificată încă identitatea onomastică a celor doi tâlhari, precum nici poziționarea lor conform polarității dreapta-bine/ stânga-rău în raport cu Hristos. Odată integrat scenariului eshatologic, în reprezentările Judecății de Apoi, rolul tâlharului cel bun este considerat de către autoare unul marcat de incertitudine. Modelul cel mai adesea

reprodus pare să fi fie cel în care Dismas apare în Grădina Raiului, alături de Fecioara Maria, Avraam și un mic grup de patriarhi însă, în multe situații, el poate fi reperat și de cealaltă parte a porții Raiului, semnalând o așteptare. Spre deosebire de arta bizantină, repertoriul occidental a valorificat prezența lui Dismas mai degrabă în reprezentarea dramei de pe muntele Golgotha, venind în întâmpinarea ordinelor de călugări cerșetori (franciscani, dominicani, augustini) care încurajau o spiritualitate fondată pe participarea activă a credincioșilor la patimi.

În cel de-al doilea capitol, intitulat „Marele spectacol al tâlharilor", este prezentat modul în care experiența socială se raporta la cea vizuală la sfârșitul secolului al 14-lea. Analiza pornește de la ultima dorință a unui condamnat florentin de a concesiona un pictor să-l ilustreze pe tâlharul cel bun în biserica Orsanmichele din Florența, imagine vizibilă și în prezent pe reversul unui stâlp central al bisericii în cauză. Urmează o expunere a evoluției generale a justiției și pedepsei capitale în societățile comunale italiene în amurgul Evului Mediu, în care se poate întrevedea cruzimea supliciilor la care erau supuși condamnații, precum și spectacolul pe care ajunseseră să îl constituie execuțiile publice. Acest proces, având în centru umilirea și excluderea, a cunoscut în același timp o combatere din partea recent înființatelor companii de reconfortatori (*compagnie di confortatori*) care urmăreau „răscumpărarea" spirituală a condamnaților și reintegrarea lor simbolică în comunitatea Bisericii. În acest scop erau regizate diferite ritualuri de purificare în spații unde imaginea justiției divine, evocată în scena Judecății de Apoi sau a Crucificării, avea o contribuție decisivă. Tâlharul cel bun ajunge să fie „instrumentalizat", să reprezinte o garanție pentru obținerea unui loc în paradis „tout de suite". Devine patron al bunei morți, o figură exemplară în tratatele de *ars bene moriendi* din Quattrocento și obține într-un final aureola de *beato*. Această ascensiune îi garantează și o urmă materială în topografia muntelui Golgotha, unde valuri de pelerini veneau să își confrunte bagajul de imagini preconceput în Occident.

Capitolul următor, intitulat „Pictorii și Dismas", prezintă modul în care Crucificările și Calvariile era gândite să răspundă vizual unei pedagogii judiciare ce urmărea aducerea nelegiuiților pe drumul cel drept și edificarea fidelilor. Astfel, dacă accentuarea suferinței corporale, limbajul gestual, vestimentația sau lipsa ei îl apropiau pe tâlharul cel bun de Hristos, aceleași elemente îl distanțau pe Gestas, aflat mereu în antiteză. Tot în cadrul acestor narațiuni vizuale complexe se pune și problema reprezentării destinului sufletului imediat după moarte. Porumbelului hristic îi răspund începând cu secolul al 12-lea sufletele-prunci extrase din trupurile celor doi tâlhari de către îngeri, fiecare având un traseu prestabilit. Ființele supranaturale vor dispărea însă în decursul timpului odată cu afirmarea integrității umane și creștine a figurii lui Dismas. În marile Calvarii narative, artiștii se vor concentra asupra perspectivei și vor căuta modalități de a-i îndemna pe spectatori să reflecteze asupra afinităților și opozițiilor între personajele implicate.

Pe lângă martir, vocația tâlharului cel bun a fost și de companion în lumea de dincolo. Dacă prezența sa la poarta Raiului devenise caducă în spațiul occidental spre sfârșitul Evului Mediu, ea a căpătat o cu totul nouă semnificație în episodul iconografic al „Coborârii la iad", așa cum putem constata în capitolul final, intitulat „Sfântul Dismas". Observând această particularitate iconografică în special în operele pictorilor din Rimini, autoarea avansează ipoteza că la baza ei s-ar putea afla proximitatea temporală între cele două episoade – „Răstignirea" și „Coborârea la iad" – valorificată și în manuscrisele ilustrate din epocă. Jacopo Bellini a fost printre primii pictori care i-a acordat un loc excepțional lui Dismas în scena sejurului infernal. I-au urmat în spațiul italian, printre alții, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna și în nordul Europei, Albrecht Dürer. În tot acest timp, tâlharul cel bun capătă trăsături hristice și devine un „perfect imitator" al Acestuia, urmărindu-L îndeaproape. După 1500, figura lui Dismas printre Cei Aleși în scena Judecății de Apoi din Capela Sixtină anunță speranța unei noi vieți picturale și a unei noi semnificații axată pe promisiunea mântuirii, care va cunoaște apogeul în zorii Reformei.

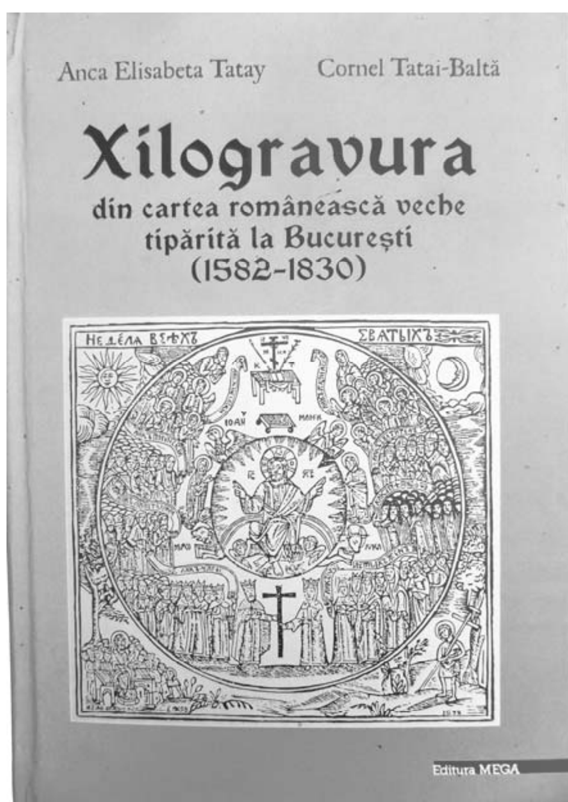
Christiane Klapisch-Zuber ne arată cum, în decursul a două secole, imaginea tâlharului cel bun a trecut de la încarnarea umilinței la evocarea triumfului, sensibilizând publicul în fața suferinței și morții și garantând obținerea unui loc în Rai. La nivel societal, ea a servit justiției urbane și spectacolelor înfiorătoare ale execuțiilor publice prin care aceasta se manifestau. Analizei seriale pe care autoarea o întreprinde numeroaselor reprezentări ale episoadelor Patimilor, precum și celor reprezentând aventurile *post-mortem* ale duo-ului Hristos-tâlharul cel bun din spațiul european, li se alătură cele de natură literară, contabilizând *ricordi*, tratate de pictură sau teologie, și arheologică, însumând urmele materiale ale tragediei de pe muntele Calvarului. Toate observațiile sunt însoțite de trimiteri bibliografice care se constituie în finalul volumului

într-o bibliografie impresionantă cuprinzând alături de referințe generale și titlurile celor mai recente cercetări în diferitele teme vizuale intersectate .

Adresată mai degrabă publicului specializat prin construcția sa, „Le voleur de paradis” se dovedește a fi mai mult decât o monografie iconografică a bunului tâlhar. Interesul pentru „ochiul epocii”, precum și analiza societății secolelor 14–16 sunt la baza unui studiu interdisciplinar, ale cărui rezultate ar trebui să atragă deopotrivă lectura specialiștilor în studiul imaginii, cât și a celor fascinați de istoria societății europene premoderne.

Iuliana Damian

ANCA-ELISABETA TATAY, CORNEL TATAI-BALTĂ, *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la Bucureşti (1582–1830)*, Editura Mega, Cluj-Napoca, 2015, 518 p.



Cartea *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la Bucureşti (1582–1830)* cuprinde un studiu exhaustiv în ceea ce priveşte gravorii şi xilogravurile din cărţile apărute la Bucureşti în perioada menţionată, domeniu care face obiectul cercetării prestigiosului istoric de artă, prof. univ. dr. Cornel Tatai-Baltă, cunoscut pentru rigurozitatea studiilor sale, în mare parte având ca temă tocmai gravura veche din România. Teza sa de doctorat se intitulează *Locul şi rolul Blajului în dezvoltarea xilogravurii româneşti în secolul al XVIII-lea şi începutul secolului al XIX-lea.* În bibliografia acestei cărţi se regăsesc numeroase lucrări asupra gravurii vechi, datorate cercetătorului Cornel Tatai. Anca-Elisabeta Tatay, fiica sa, a absolvit, ca şi tatăl său, Facultatea de Istorie la Universitatea „Babeş-Bolyai” din Cluj-Napoca şi a obţinut titlul de doctor la Institutul de Istorie „George Bariţiu” din Cluj-Napoca, în 2011. Este deja un respectat cercetător (în prezent – bibliotecar la Biblioteca Academiei din Cluj-Napoca), fiind distinsă cu premiul „George Bariţiu” al Academiei Române. Anca-Elisabeta Tatay a publicat deja un număr mare de studii şi articole în prestigioase reviste din ţară şi străinătate.

Chiar de la început, în *Argument privind importanţa cercetării xilogravurii de la Bucureşti (1582–1830)* şi necesitatea tipăririi unei cărţi despre ea, autorii precizează că în ultimii circa o sută de ani au apărut în Europa şi Statele Unite din ce în ce mai multe cărţi şi studii consacrate istoriei tiparului şi ilustraţiei de carte, fiind abordate multiple aspecte manifestate de-a lungul timpului în diferite spaţii geografice. Sunt menţionate numeroase titluri de cărţi, precizând ţările unde au apărut şi autorii studiilor respective. În România, încă din anul 1929, Alexandru Busuioceanu, istoric şi critic de artă marcant, atrăgea atenţia asupra valorii istorice, culturale şi artistice a ilustraţiei din cartea românească veche, care în concepţia sa, ar trebui studiată de la carte la carte şi de la tiparniţă la tiparniţă. Ulterior, de-a lungul timpului au fost efectuate investigaţii mai mult sau mai puţin complete asupra unor centre tipografice (dintre care putem menţiona: Blaj, 1995 – studiu al lui Cornel Tatai-Baltă în teza de doctorat, Sibiu (Anca-Elisabeta Tatay, 2007), Buda (Anca-Elisabeta Tatay, 2010 şi 2011), Râmnic (Aurelia Florescu, 1998), Mănăstirea Neamţ (Gheorghe Racoveanu, 1940).

Autorii menţionează că la Bucureşti se formase un focar cultural important, în perioada 1573–1830 funcţionând aici mai multe imprimerii: Tipografia de la Mănăstirea Plumbuita, Tipografia Mitropoliei, Tipografia Domnească, Tipografia Nouă a Mitropoliei, Tipografia de la Mănăstirea Tuturor Sfinţilor, Tipografia de la Mănăstirea Sfântul Sava, Tipografia de la Izvorul Tămăduirii, Tipografia laică de la Cişmeaua lui Mavrogheni s.a.m.d. Într-adevăr, un număr impresionant de imprimerii.

Pe baza bibliografiei de specialitate, autorii au inventariat 350 de titluri apărute, dintre care 290 de cărți, scrise în limba română, greacă, slavonă, rusă, arabă, bulgară, turcă ş. a., lucrări cu caracter bisericesc, didactic, literar, ştiinţific etc. Se precizează că acest număr situează Bucureştiul, din punct de vedere cantitativ, pe locul întâi – între toate centrele tipografice (Târgovişte, Govora, Buzău, Râmnic, Alba Iulia, Blaj, Sibiu, Braşov, Iaşi, Mănăstirea Neamț, Buda, Viena etc.) care au editat cărți româneşti în perioada 1508–1830 (pe locul doi se situează Iaşul, iar pe locul trei Buda – Ungaria). Cu toate acestea, nu s-a scris până la acest volum o monografie despre centrul tipografic Bucureşti, şi cu atât mai puțin despre grafica cărților tipărite acolo. O astfel de lucrare era necesară, pentru că o bună parte dintre aceste tipărituri sunt împodobite cu reuşite cadre de foaie de titlu, ilustrații, steme, frontispicii, viniete, litere tipografice ornamentate, gravate cu precădere pe lemn, ocazional realizate şi în metal sau piatră.

Autorii cărţii precizează că „deşi unele dintre aceste elemente grafice au fost reproduse în diferite studii sau cărţi, ele nu au fost însă niciodată adunate toate la un loc, aşa cum se cuvine, şi, cu atât mai puţin, nu au fost supuse unei analize detaliate, care să pună accent pe problemele de iconografie, de stil, de influențe (româneşti sau europene) şi de înrâuririle pe care ele le-au exercitat la rândul lor asupra altor creații similare". De asemenea, se face referire la istoriografia acestei probleme, trecându-se în revistă materialele apărute şi autorii lor. Cei doi istorici de artă au sintetizat tot ce a apărut până acum, informaţiile fiind menţionate în *Introducerea* cărţii. Se precizează de asemenea că „se impun cercetări sistematice, aprofundate şi detaliate pentru a fi relevate influenţele orientale şi occidentale asimilate în mod creator de autorii graficii religioase ori laice care au lucrat pentru tipografiile din Bucureşti".

Cărţile apărute în cel mai prolific centru al tiparului românesc vechi, care a fost Bucureştiul, au circulat intens în întreg spaţiul locuit de români, şi chiar şi dincolo de acesta, aşa cum au evidenţiat numeroşi cercetători, influenţând în diferite grade evoluţia tiparului, a graficii şi a culturii româneşti.

Într-un amplu capitol sunt prezentaţi xilogravorii (în 21 de subcapitole), urmând apoi cel intitulat *În loc de concluzii,* acordându-i-se un spaţiu amplu. Lista cărţilor de la Bucureşti şi a gravurilor acestora (1582–1830), ni se impune prin numărul mare de cărţi vechi menţionate, prin diversitatea tematicii lor. Ne sunt prezentate rezultatele unei cercetări de durată, riguroasă, remarcabilă şi prin vastitatea bibliografiei parcurse (atât cea generală cât şi cea cu privire la xilogravura românească (sec. XVI–XIX), unde în special Cornel Tatai-Baltă este prezent cu un număr foarte mare de titluri, rodul activităţii sale ştiinţifice îndelungate şi profunde. Cititorul va rămâne, fără îndoială, impresionat de dăruirea lui în cercetarea acestei teme importante pentru cunoaşterea valorilor culturale ale României).

Se precizează în carte că „cercetarea marilor biblioteci din ţară (Cluj, Bucureşti, Sibiu, Alba Iulia) şi din străinătate (Budapesta, Viena, Veneţia, Paris) ne-au permis finalizarea acestei cărţi, în care oferim specialiştilor şi publicului însetat de cultură, artă şi spiritualitate o privire globală, atotcuprinzătoare asupra xilogravurii din cărţile tipărite la Bucureşti, între anii 1582–1830". Este prezent şi un bogat material ilustrativ, 708 imagini – 241 foi de titlu (simple, de compoziţie tipografică sau cu chenar gravat), 28 de steme, 217 ilustraţii, 120 frontipicii, 49 viniete şi 53 de litere ornate – la care se adaugă un număr apreciabil de lucrări româneşti şi străine, în vederea stabilirii surselor de inspiraţie şi a repercusiunilor pe care le-au avut la rândul lor xilogravurile bucureştene. Alte imagini confirmă faptul că la Bucureşti existau preocupări similare cu cele din diferite centre europene. Sunt observate similitudini, un exemplu fiind *cei şapte „copaci"* (fig. 423–427, 429–430), reprezentând cele şapte păcate de moarte, întâlnite în *Catavasierul* din 1793. Consultând bibliografia sârbă, autorii au constatat că la Viena, în anul 1742, a apărut cartea *Învăţătură sfântă către noul numitul Ierei*, care au acelaşi tip de reprezentări.

Pe parcursul cărţii, aşa cum precizează şi autorii, au fost exprimate, nu doar o dată, aprecieri personale vizavi de activitatea gravorilor, s-au operat anumite rectificări şi s-a identificat un număr de 22 de xilogravori, anii sau perioadele în care lucrările au fost semnate. Se precizează că „dacă în secolul al XVI-lea este vizibilă în arta tiparului şi a xilogravurii influenţa italiană", în secolul al XVII-lea, „când tiparul şi ilustraţia figurativă iau un avânt remarcabil, este vădită înrâurirea germană, infiltrată îndeosebi prin intermediul cărţilor şi meşterilor ucraineni care au lucrat aici".

„Epoca lui Constantin Brâncoveanu, atât de bogată în realizări artistice, marchează apogeul xilogravurii româneşti – centre importante fiind Buzăul şi Bucureştiul – care, deşi executată cu mijloace mai plastice, păstrează totuşi un inegalabil farmec decorativ (Ivan Bakov, Antim Ivireanul, Ursul Zugrav), iar generaţiile de gravori care urmează au folosit-o drept model". În secolul al XVIII-lea, „xilogravura bucureşteană, şi nu doar aceasta, intră în reflux, în sensul că se refolosesc plăcile de lemn gravate anterior,

chiar din alte tipografii (Râmnic, Târgovişte, Buzău, Snagov, Mănăstirea Neamț) sau se copiază ori se interpretează vechile modele. Adeseori, în imprimarea cărților şi în modul de utilizare a plăcilor, se observă o oarecare neglijență, probabil datorită crizei de timp". Dintre cărțile tipărite la Bucureşti, majoritatea având tematică religioasă, sunt evidențiate, petru grafica lor, unele dintre ele: *Cheia înțelesului* (1678), *Evanghelia* (1682), *Apostolul* (1683), *Evanghelia greco-română* (1693), *Advarium* (sfârşitul secolului al XVII-lea), *Ceaslovul grecesc şi arăbesc* (1702), *Penticostarul* (1743), *Ceaslovul* (1785), *Triodul* (1798), *Penticostarul* (1800), *Apostolul* (1820), *Penticostarul* (1820), *Psaltirea* (1820), *Acatistul* (1823), *Ceaslovul* (1825), Ioan Gură de Aur, *Cuvinte puține oarecare* (1827), *Psaltirea* (1827), *Acatistul Născătoarei* (1828), *Cazaniile,*(1828), *Ceaslovul mare* (1830), *Psaltirea* (1830) ş.a.

În prezentarea xilogravurilor se începe cu Ieromonahul Lavrentie, ajutat de ucenicul său Iovan, care au lucrat la mănăstirea Plumbuita între anii 1573–1582, activitatea lor fiind studiată în ultimele decenii ale secolului al XX-lea de către istoricul Ludovic Demény. Se fac comparații cu sursa de inspirație pentru *Tetraevanghelul* slavon din 1582, adică cu *Mineiul de praznice* de la Veneția din 1538, bogat ilustrat cu peste 30 de xilogravuri, dar şi cu *Sbornicul slavon* al diaconului Coresi (care copiase şi el cinci ilustrații, executând clişee noi în lemn), tipărit la Sebeş în 1580. Autorii precizează că „recurgerea ieromonahului Lavrentie şi a lui Coresi la xilogravuri venețiene mărturiseşte că arta şi cultura românească au fost mereu racordate la valorile europene". Ei menționează şi faptul că „după încetarea activității tipografice la Mănăstirea Plumbuita, la Bucureşti prima carte va apărea abia după aproape o sută de ani. Este vorba despre *Cheia înțelesului* din 1678, tradusă după lucrarea teologului ucrainean Ioannykij Haleatovskyi, apărută la a treia ediție la Lvov, în 1665. *Cadrul foii de titlu,* în stil baroc, al acestei cărți, semnat şi datat: Ivan B(a) k(ov) 1678, reprezintă o cheie profilată pe o poartă impozantă cu sens simbolic, aluzie la cheia Raiului, deasupra fiind văzut un semănător, iar în colțuri alte semne cu valoare simbolică. Autorii cărții au căutat sursa de inspirație pentru această imagine şi apreciază că gravorul a fost un bun cunoscător al mesajului biblic, reuşind să-l transmită urmaşilor săi. Acelaşi renumit şi talentat gravor, Bakov, a semnat şi datat tot în 1678 reuşita ilustrație *Duminica tuturor sfinților* (fig. 280), o imagine complexă, de tradiție bizantino-balcanică, însoțită de inscripții în limba slavonă, pentru executarea căreia a folosit ca model xilogravura din *Cazania* lui Petru Movilă, de la Kiev, din 1637. Se fac referiri şi la alte cărți şi xilogravuri, se observă influențele, modul cum sunt asimilate, ceea ce denotă cunoaşterea profundă a gravurilor dintr-un spațiu larg, pe baza parcurgerii bibliografiei existente, a studierii cărților şi materialului ilustrativ apărute în perioada studiată.

Fireşte, în economia spațiului, nu ne putem referi la toți xilogravorii a căror activitate a fost analizată în această carte. Rând pe rând, cronologic, sunt prezentați gravorii, cărțile ilustrate, le este urmărită activitatea, se fac analogii, se investighează sursele de inspirație, influențele exercitate de ei, la rândul lor, se analizează elementele figurale, precizându-le înțelesurile. M-aş opri totuşi la Antim Ivireanul şi la *Evanghelia greco-română* de la 1693, o capodoperă a artei tiparului şi a xilogravurii brâncoveneşti, deşi fiecare gravor a avut un rol important în evoluția tiparului, a ilustrației de carte, care a fost permanent conectată la stilurile şi la iconografia epocii, gravorii având acces la circulația cărților. În ceea ce-l priveşte pe Antim Ivireanul, născut pe la 1650–1660 în Iviria (Georgia), cărturar cu multiple preocupări, el a venit în Țara Românească din Constantinopol, la solicitarea lui Constantin Brâncoveanu, ajungând într-un timp scurt în fruntea tipografiei domneşti a Mitropoliei din Bucureşti. După o prezentare succintă şi pertinentă a valorii de cărturar şi tipograf a lui Antim Ivireanul, care a tipărit şi împodobit eleganta *Evanghelie greco-română* din 1693, sunt prezentate elementele care o decorează, fiind evidențiate calitățile artistice şi decorative ale imaginilor figurative.

Cei doi autori se referă la toate elementele de decor ale cărților, le analizează, le dezvăluie semnificațiile. Putem afirma că este o abordare amănunțită a xilogravurilor cărților tipărite la Bucureşti (în perioada 1582–1830), datorată de altfel activității de cercetare desfăşurate de câțiva zeci de ani de către Cornel Tatai-Baltă, la care s-a adăugat, de câțiva ani, şi activitatea tinerei cercetătoare Anca Tatay.

Cred că semnatarii acestei cărți sunt în prezent cei mai avizați specialişti în domeniul xilogravurii de carte românească veche.

Maria Zintz

PAUL REZEANU, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, Ed. Info, Craiova, 2016, 191 p. + il.

Noul volum de Paul Rezeanu, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari,* publicat cu sprijinul Muzeului de Artă din Craiova (MAC), analizează portrete din colecții de artă craiovene, sub genul portretului fiind incluse atât personalitățile reprezentate în pictură și sculptură, din secolele XIX–XX, cât și colecționarii care au pus, prin colecțiile lor de artă, bazele MAC și Muzeului Olteniei. Bogatul material informativ este prezentat într-o formă destul de atrăgătoare grafic, însă compilat din câteva apariții editoriale valoroase ale autorului: *Artele plastice în Oltenia* (1980), *Muzeul de Artă din Craiova* (catalog, 2001), *Constantin Lecca* (2005).

Cartea debutează cu descrierea unor portrete de secol XIX aflate în diverse colecții, cercetare întreruptă de un intermezzo eminescian, care și-ar fi găsit locul alături de subiectele familiei Lecca (fiind vorba de o „muză" a poetului, Cleopatra Lecca Poenaru), urmat de prezentarea a trei compoziții istorice achiziționate de d-nul Paul Rezeanu în timpul directoratului său la MAC, capitol în afara subiectului cărții. Se revine în continuare cu o secțiune despre portrete din prima jumătate a secolului al XX-lea și alte busturi uitate, pentru ca, în ultimele cinci capitole, să fie înregistrați colecționarii și colecțiile lor, din care făceau parte și lucrările menționate anterior, într-o vagă ordine crononogică.

Înlănțuirea capitolelor cărții înfrânează cursivitatea lecturii, presupusă ușoară și de popularizare, în fapt, plină de buruieniș ce ar trebui defrișat. Apar situații logic frustrante, și, inevitabil, repetiții: portretul Serdarului Dimitrie Aman, descris în primul capitol (p. 7), ar fi avut coerență în contextul capitolelor despre „Colecția Alexandru și Aristia Aman" (p. 89) și „Familia Aman" (p. 157), sau portretul lui Petrache Romanescu (p. 19), și-ar fi găsit locul firesc în cadrul Colecției „Nicolae Romanescu" (p. 97).

Alt exemplu de capcană în hățișul informațiilor este prezentarea Mandei Poenaru și a unuia dintre fiii săi, Constantin Poenaru (MAC), cu descrierea genealogică a întregii familii (p. 31), separate, prin alte câteva portrete fără legătură cu primele, de portretul celui de-al patrulea fiu al Mandei, Petrache Poenaru (1799–1875), de C. Lecca, aflat la Muzeul de Istorie al Municipiului București (p. 38).

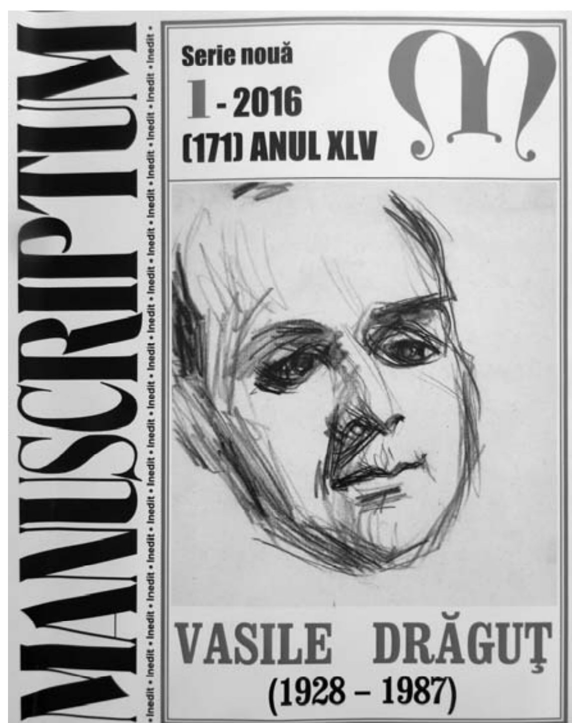
Dacă unele date și descoperiri în cazul pictorului C. Lecca, majoritatea presupunem, sunt prezente în monografia din 2005, acest lucru nu reiese din autoreferințe bibliografice. Gradul de noutate al întregului volum este greu de stabilit, dar în urma examinării „Bibliografiei sumare" (34 titluri), am constatat că referințele cele mai proaspete sunt Paul Rezeanu, *Din nou despre familia Aman* (1991, Centenar Theodor Aman) și Vasile Parizescu, *Viața ca o pasiune* (2012). Pentru tratarea unui subiect atât de complex și delicat din punct de vedere stilistic ca portretul de secol XIX, autori ca Radu Bogdan și Radu Ionescu și studiile lor din anii '50 ar trebui aduși la zi prin publicații precum *Theodor Aman, pictor și gravor* (Muzeul Cotroceni, București, 2011) sau *Portretul în secolul al XIX-lea românesc* (Biblioteca Academiei Române, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu", București, 2015), pentru a le menționa doar pe cele mai recente, a căror absență ni se pare impardonabilă. Semnalăm și altă anomalie a bibliografiei, numele lui Dan Pleșia sau Dan Pleșa (nota 2, p. 6), frecvent citat pe parcursul cărții ca sursă orală indiscutabilă, apare în bibliografie înregistrat lapidar: „Pleșia, Dan, istoric, genealosist" (sic!). Volumului îi lipsește un instrument de lucru util, precum o listă a ilustrațiilor cu toate detaliile tehnice ale lucrărilor, precizări care apar în corpul textului, îngreunând însă lectura.

Dacă portretele studiate „și-au dezvăluit, cu timpul, parte din secrete", în ciuda „zestrei de informații foarte sărace", autorul nu încercă totuși să completeze aceste lipsuri prin contextualizări sau prin comentarii care să facă dovada unui oricât de firav eșafodaj teoretic referitor la portretistică. Ca minimum de analiză a unui portret, putem cita: „Aveau în jur de șaizeci de ani. Indiscutabil au fost bogați." (Ion și Maria Hagiadi, p. 30), iar ca maximum: „El apare astfel în fața noastră monumental, trăind o viață mai reală parcă decât cea adevărată, pentru că e adunată pentru plăcerea noastră într-o clipă și în câteva pete de culoare" (Polcovnicul Ioan Solomon, p. 29). Nici în ceea ce privește portretele colecționarilor, precum și colecțiile lor, prezentările nu depășesc descrierea factologică, avansând către analiza de ordin cultural și psihologic.

Nemuritorii, volum al cărui titlu răsunător nu poate fi argumentat doar printr-un motto patetic și incomplet, abundă copios în date de natură istorică și descripții prozaice, rămânând pauper în argumentații documentate, idei estetice și sinapse de calitate. Formulările banale, adesea șablonarde, și structura încâlcită a cărții, fac din ceea ce ar fi putut fi o istorie a portretului în colecțiile de artă oltene, un letopiseț bizar al colecționismului local din secolele XIX–XX.

Virginia Barbu

Vasile Drăguț (1928–1987), *Manuscriptum*, Revistă editată de Muzeul Național al Literaturii Române, Serie nouă 1/2016 [171] anul XLV, 362 pagini, cu ilustrații. Coordonare editorială şi îngrijire ediție: Ruxandra Mihăilă



Revista *Manuscriptum* nr. 1/2016, care omagiază memoria criticului şi istoricului de artă Vasile Drăguț (1928–1987) la aproape 30 de ani de la dispariția sa, trebuie salutată cu reverență, întrucât restituie, într-o cheie inedită, imaginea profesorului a cărui amintire este încă vie în memoria celor care l-au cunoscut, fiind prelungită prin discipolii săi și prin cărțile fundamentale dedicate artei vechi românești, pe care le-a scris.

Volumul a fost realizat prin efortul Ruxandrei Mihăilă, nepoata profesorului și custode al Casei Memoriale „Vasile Drăguț", valorificând, alături de evocări ale prietenilor și oamenilor de cultură, în parte foști studenți, documente inedite, care conturează „o lume, la origine aceeași, dar urzită în gherghefuri diferite", ilustrată prin fotografii, schițe, facsimile, și constituie o „invitație la lectură pentru cei care n-au trăit acele vremi, dar cu siguranță se raportează la ele, în încercarea de a reconstitui și mai ales de a înțelege destinul istoriei aproape de noi" [p. 359]. Materialele extrem de diverse sunt grupate cronologic şi tematic în cinci părți intitulate „*prima verba*", „*per aspera ad astra*", „*pro patrimonio*", „*agenda, acta, memoranda*", „*ultima verba*".

Toate aceste mărturii aduc în prim-plan anvergura excepțională a personalității lui Vasile Drăguț, care a condus în timpul dictaturii comuniste instituții iconice pentru România din domeniul artelor vizuale și patrimoniului cultural: Direcția Monumentelor Istorice, Institutul de Istoria Artei, Revista „Arta", Editura „Meridiane" și actuala Universitate Națională de Arte din București, în cadrul căreia a format generații de medieviști și a întemeiat școala de restaurare a picturii murale. Vasile Drăguț a reprezentat România la cel mai înalt nivel în organizațiile internaționale de protejare a patrimoniului cultural de pe lângă UNESCO, fiind membru ICOMOS și președinte al Adunării Generale ICCROM, cu sediul la Roma. A reorganizat instituțiile românești în spirit occidental, racordându-le la sistemul internațional muzeografic și de protejare a patrimoniului cultural, demers în care a fost secondat de profesorul Radu Florescu. Este singurul român care a primit Premiul ICCROM, acordat până în prezent unui număr de 45 de personalități din întrega lume, cu merite speciale în domeniul conservării, protejării şi restaurării patrimoniului cultural.

Mulți dintre foştii săi colaboratori evocă, inevitabil, „destinul frânt" al Direcției Monumentelor Istorice, instituție prestigioasă care a restaurat într-un mod exemplar zeci de obiective, la un nivel la care rar se mai ridică lucrările de astăzi, desființată de Nicolae Ceaușescu în 1977, pentru a-și pune în practică planurile de sistematizare și demolare a patrimoniului construit, în urma cărora s-a distrus o mare parte din Bucureştiul istoric. Câteva luni după acest episod, în „1.05.1978, în zbor spre Roma", Vasile Drăguț nota: „Dacă stau să mă gândesc bine, cred că principala mea realizare în această viață [...] este faptul că am creat o școală de specialiști în artă veche românească, începând cu anul 1965 [...]. O perioadă deosebit de fructuoasă a fost aceea când am putut împleti activitatea de profesor cu cea de director la monumentele istorice. Cred că anii 1971–1976 vor rămâne o epocă de aur pentru medievistica românească pentru că atunci am reușit să formez un veritabil front de arhitecți istorici de artă, pictori restauratori, chimiști, ingineri, constructori, muncitori. Din nefericire totul a fost dezorganizat ca urmare a incredibilei desființări a instituției (devenită între timp Direcția Patrimoniului Cultural Național), la 1 decembrie 1977. [...] Sper ca, în cele din urmă, să înfăptuiesc o adevărată școală națională de istorie de artă și restaurare" [p. 283].

Vasile Drăguț s-a aflat între semnatarii memoriului redactat în 24 ianuarie 1985 împotriva demolării mănăstirilor Văcărești și Mihai Vodă, alături de Grigore Ionescu, Dionisie Pippidi, Dinu C. Giurescu, Radu Popa, Răzvan Theodorescu și Aurelian Trișcu. Gestul lor de mare curaj, greu de imaginat în timpul dictaturii,

ne-a conferit nouă, studenților acestor profesori fără egal, mândrie, repere și valori morale, în lumea urâtă şi absurdă a comunismului marxist. Mănăstirea Văcăreşti a fost demolată, dar salvarea bisericii Mihai-Vodă, deşi translată și ascunsă în spatele blocurilor ceaușiste de cei care doreau să modifice istoria, se datorează intervenției pline de curaj a intelectualilor români. Privind înapoi, este greu de înțeles faptul că, după nici trei decenii de la căderea comunismului în România, marxismul cultural şi corectitudinea politică se află, astăzi, la cea mai înaltă prețuire, încercând din nou să niveleze lumea, de astă dată prin globalizare, cote şi alte reguli împotriva firii.

*

Dincolo de figura publică Vasile Drăguț, volumul creionează portretul lui *Joli*, așa cum l-a numit Eugen Ionescu, profesorul său de limba franceză de la Colegiul Sfântul Sava și, după aceea, toți apropiații săi. Spirit liber, elevul venit din Craiova la Bucureşti a tipărit manifeste în timpul regimului stalinist Petru Groza, făcând pentru aceasta detenție, a renunțat la Facultatea de Filosofie, pe care o considera prea politizată, a lucrat pentru a-şi câştiga existența, găsindu-şi, în final, vocația: istoria artei. Tot acest parcurs existențial mai puțin cunoscut este ilustrat prin scrisori din corespondența sa privată și oficială, fragmente din jurnalul de soldat, însemnări din timpul colegiului și din practica studențească, poezii, traduceri din limba italiană, documente, referate, adnotări și comentarii la lucrări de specialitate.

Scrierile lui Vasile Drăguț se intersectează cu gândurile celor care l-au cunoscut, aparținând unor personalități ale acelei epoci în care „rezistența prin cultură" nu a permis ca România să devină „o Siberie a spiritului": Barbu Cioculescu, Adina Nanu, Pavel Chihaia, Dan Grigorescu, Lucian Chişu, Ioan Cristescu, Costin Ioanid, Vasile Celmare, Nicolae Săftoiu, Eugenia Greceanu, Sorin Ulea, colaboratori: Corina Popa, Ioan Opriş, Ruxandra Juvara, Dan Mohanu, Oliviu Boldura, Lucian Ionescu și foști studenți: Tereza Sinigalia, Liana Tugearu, Cezara Mucenic, Adrian-Silvan Ionescu, Marina Sabados, Ioana Iancovescu, Magda Cârneci, Adrian Guță. Medieviști sau nu, profesorul a investit încredere în tineri, susținându-i profesional. Vasile Drăguț a marcat destine.

Cel mai sugestiv portret i-a fost dedicat de Andrei Pleșu, cu prilejul numirii în funcția de președinte al Adunării Generale a ICCROM. „Vasile Drăguț are dotația ideală a păstrătorului de teritorii și cetăți. E un oștean, un oștean învățat, ale cărui campanii sunt lungi călătorii de studiu. Îmbinând veghea armelor cu reflexia, spiritul de cruciadă cu umilitatea pelerinajului, aplecarea spre trecut cu dexteritățile imediatului, Vasile Drăguț se înscrie în teritoriul umanioarelor cu un instrumentar din specia lui «a face»: istoria artei, de pildă, e, pentru el, altceva decât o simplă sumă de informații, o oarecare arhivă bibliografică; e o sumă de drumuri și popasuri, o funcție a călătoriei; a umblat prin țară cât toți studenții săi la un loc și în efortul de a inventaria toată suflarea artistică a României medievale a atins – tehnic vorbind – performanța unei instituții. Monumentele țării – și, în genere, istoria românească – au devenit pentru Vasile Drăguț amintiri personale. Le invocă fără emfază, cu o tandră familiaritate, cu aerul de a fi participat nemijlocit la tot ce povestește. Fie că se ocupă de monumentele izolate […], fie că se angajează în riscanta întreprindere – rară la noi – a sintezei […], Vasile Drăguț se impune printr-o vitală inițiativă investigatoare, împletind acribia cea mai severă cu emotivitatea, aplecarea spre narativ cu analiza la obiect, experiența criticului de artă cu informația istoricului. Atent la situarea europeană a fenomenului artistic românesc, dar foarte sensibil la coloratura locală, Drăguț practică o istoriografie echilibrată, în care pregnanța documentului primează asupra oricărui exces de interpretare. Să adăugăm că Vasile Drăguț e dintre puținii care nu se mulțumesc să știe pur și simplu, ci se simt răspunzători de ceea ce știu. A ști e – în asemenea cazuri – a te institui martor și apologet al adevărului pe care îl știi. […] Dacă știi capodoperele arhitecturii noastre medievale, le aperi. Altfel nu le știi cum se cuvine. A ști lucruri nu are sens decât dacă asta înseamnă a le face să supraviețuiască" [*Recunoaștere internațională. Istoria artei ca adăpost al capodoperei*, în Secolul XX, nr. 4–5–6/1985, p. 127–128].

*

Vasile Drăguț a fost urmărit de securitate încă din anii '50, datorită apartenenței la un grup religios catolic și relației cu Edgar Papu, profesorul său de italiană, și prin acesta, cu Monseniorul Vladimir Ghika, dispărut în închisorile comuniste în 1954 și beatificat în 2013 de Vatican. Mai târziu, în anii '80 a fost ținut sub supraveghere pentru legăturile sale cu cetățeni străini, fiind suspectat că a furnizat date despre politica regimului totalitar de distrugere a patrimoniului construit unor surse din străinătate, care criticau politica statului român, mai precis postului de radio Europa Liberă, episod analizat de Caterina Preda. În legătură cu

acest aspect, Barbu Cioculescu, prietenul său de-o viață, spune: „Vasile Drăguț nu a dat satisfacție securității. […] Generația lui nu avea de ales. […] A fost un patriot adevărat, în sensul real al acestui cuvânt, cam demonetizat în ziua de azi. Noi nu credeam că vom supraviețui comunismului, eram convinși că vom muri în el. Lumea din ziua de azi e foarte diferită de cea de ieri. De aceea tinerii nici n-o pot înțelege. […] Să nu ții cont de faptul că a apărat patrimoniul țării asumându-și riscuri majore ar fi nedrept" [p. 53].

Dana Jenei

SORIN IFTIMI, AURICA ICHIM, *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*, Ed. Vasiliana 98, Iași, 2012, 105 p. + il.



Cu ceva vreme în urmă – dar nu într-atâta încât să nu mai merite a fi prezentat chiar și după 4 ani – a apărut un volum foarte necesar ce se constituie într-o adevărata monografie a artistului căruia i-a fost consacrată de doi prolifici și sârguincioși cercetători ieșeni, Sorin Iftimi și Aurica Ichim. Ei au adunat între coperțile volumului tot ceea ce se cunoștea până la acea oră despre stampele executate de Alexandru Asachi, fiul marelui cărturat moldovean Gheorghe Asachi ce, deși alesese cariera armelor, fusese îndemnat încă de tânăr de tatăl său să deprindă și secretele litografiei spre a-l ajuta să popularizeze imagini cu mesaj patriotic sau propagandistic. Fără a se ocupa de ilustrațiile cu tematică istorică sau alegorică elaborate de Asachi, cei doi autori s-au consacrat doar albumelor sau planșelor disparate cu uniforme militare.

După un *Argument*, o prezentare a uniformelor armatei din Moldova din intervalul 1830–1866 și un portet al lui George Sion, marele colecționar și mecenat care adunase o importantă suită de stampe semnate de Asachi, autorii schițează o biografie a militarului artist, încercând să clarifice anumite pete albe din existența sa. Carierea sa militară este reconstituită nu din filele îngălbenite ale „Anuarului Armatei" ci din articolele a doi autori ce s-au ocupat de Asachi cu un timp mai înainte, C. I. Istrati și A.S. Ionescu. La nota 30, p. 21, este citat un valoros fond de la Direcția Județeană Iași a Arhivelor Naționale, „Corespondența particulară a colonelului Alex. Asachi" ce ar merita studiat și dat publicității pentru a înțelege mai bine biografia unei personalități demne de respectul și prețuirea posterității. Concluzia, preluată după o lucrare a Doinei Pungă, conform căreia Al. Asachi ar fi decedat la finele anului 1875 sau începutul lui 1876 – bazată pe faptul că în „Calendarul pentru poporul românesc" din acel an ar fi apărut niște ilustrații de el – nu este relevantă (p. 22). Aceasta pentru că planșele respective puteau fi elaborate cu mult timp înainte și păstrate în portofoliul calendarului până la o publicare ulterioară, chiar postumă în cazul de față. La fel, nu trebuie uitat că, un calendar pe anul ce urma să debuteze era tipărit cu mult timp înainte, niciodată în primele zile ale noului an. Din manuscrisele lui Gheorghe Bezviconi păstrate în arhiva documentară a lui Ștefan S. Goroveni la Institutul de Istorie „A. D. Xenopol" din Iași, ce ne-au fost comunicate de ilustrul genealogist Mihai Sorin Rădulescu, reiese că moartea lui Alexandru Asachi s-a produs, la București, pe data de 15 decembrie 1875. La note ar fi putut să fie citată și comunicarea noastră *Deslușiri ale biografiei lui Alexandru Asaki după un document inedit*, susținută și apoi publicată într-un volum de rezumate intitulat „Sesiunea Națională a Muzeelor de Artă" Bârlad, 13 octombrie 1993, p. 12.

O altă neclaritate s-a strecurat la nota 31, p. 22, unde se vorbește despre moșenirea rămasă de pe urma lui Gheorghe Asachi: cum se putea ca, o casă ce fusese vândută în 1862, să le fie transmisă moștenitorilor, la moartea cărturarului, în 1869?!?

Dacă la început au făcut o prezentare, fie și succintă a unifomelor (p. 6), ar fi fost cazul ca autorii să specifice modul de desemnare a gradelor și înlocuirea, în 1831, a torsadelor de fir de pe umerii ofițerilor cu epoleți, la insistența acestora care erau desconsiderați de camarazii de același rang din armata imperială rusă. „Pălăria cu trei colțuri” purtată de ofițeri nu era, cum explică autorii, „tricornul” (p. 8) – pălărie ieșită demult din uz, aparținând secolului al XVIII-lea – ci bicornul, generalizat în moda uniformei în prima jumătatea a secolului al XIX-lea. „Znacul” – o bucată de alamă în formă de semilună, rămășiță a unui element al armurii din vechime – ce arăta că ofițerul se află în timpul serviciului era prins **sub** guler, nu **la** guler, cum precizează, în chip eronat, autorii (p. 9). Vânătorii, ce erau o ramură de elită a infanteriei, nu aveau „tunică maro” cum afirmă autorii (p. 11) ci din postav civit, adică bleumarin. „Ulanca” din dotarea lăncierilor – sau ulani – nu avea să se numească ulterior „dolman” cum spun autorii (p. 12) deoarece era vorba de două articole vestimentare total diferite, chiar dacă ambele aparțineau trupelor călări și erau destinate a fi purtate de ofițeri pe vreme rece: ulanca era o haină scurtă până sub bazin, la două rânduri, cu guler și manșete din pluș ori blană în vreme ce dolmanul avea aceeași lungime, era și el prevăzut cu blană dar era închis cu brandemburguri și fusese repartizat dorobanților călări și jandarmilor călări din vremea domniei lui Alexandru Ioan Cuza iar, mai târziu, îl vor folosi roșiorii și călărașii..

Autorii nu sunt siguri dacă albumul „Armia Română” din 1862 se află sau nu la București, în colecțiile Bibliotecii Academiei Române, în afară de exemplarul complet de la B. C. U. Cluj-Napoca, provenind din donația lui G. Sion. Suntem în măsură să-i informăm că, la Cabinetul de Stampe, se află doar două planșe din acest album: cel cu statul major, reprezentat în mică ținută, și acela cu ofițerii medici din Corpul sanitar, ambele cu ușoare – și parțiale – intervenții cu acuarelă. Preluând o informație confuză furnizată de Doina Pungă în articolul ei *Alexandru Asachi – desenator și litograf* („Muzeul Național” XVI/2004, p. 217–234) în care se pretindea că noi am fi atribuit lui Asachi publicarea unui Album al Oștirii în 1852, autorii încearcă să o corecteze stabilind că nu am afirmat așa ceva, ci am prezentat un album executat de Andreas Bielz și Karl Danielis (*Artă și document*, Ed. Meridiane, București, 1990, p. 251).

Volumul semnat de Iftimi și Ichim se încheie cu 36 de planșe color, comentate competent fiecare în parte. Pe lângă litografiile cu subiect militar ale lui Asachi, autorii au decis să includă și 4 planșe în acuarelă, fără autor, aflate la Arhivele Naționale, și menite a ilustra ținuta armatei moldovenești la 1854 (p. 32–41). Autorii dau dovadă de excesivă fatuitate când afirmă că planșele din *Albumul Oastei Moldovei* din 1858 „sunt publicate pentru prima dată în albumul de față” (p. 25). Poate ar fi fost mai corect să precizeze că sunt publicate pentru prima dată color în acest volum, căci se pare că ei ignoră faptul că respectivul album a fost depistat, în anii 80 ai secolului XX, de colonelul dr. Cristian M. Vlădescu de la Muzeul Militar Național și reproducerile planșelor au fost panotate, încă din acea perioadă, în expoziția permanentă de uniforme a instituției muzeale amintite. Stampele au fost, ulterior, reproduse alb-negru, de noi.[1] De altfel, ei nu au cunoștință nici de amplul studiu ce l-am consacrat acestui gen de publicații în care tratam și despre menționatele seturi de stampe din 1858 și 1862, *Albumele armatei române din secolul al XIX-lea* („Revista Muzeelor” nr. 8–9–10/1990, p. 68–94).

În momentul publicării lucrării lor aceasta părea a fi exhaustivă și aducea reale servicii atât amatorilor de opere de artă cu subiecte marțiale cât și specialiștilor în istorie militară și uniformologie. Dar, la fel ca biografia, încă învăluită în ceață a ofițerului-artist, opera sa răspândită în cele patru vânturi, în patrimoniul diverselor instituții de stat, continuă să producă surprize cercetătorilor, de parcă modestul litograf Al. Asachi s-ar amuza, de acolo de unde se află, să mai îndrepte pașii acestora către o piesă uitată sau ignorată de o lungă bucată de timp. Așa se face că Iftimi și Ichim nu au avut cunoștință de o lucrare târzie a lui Asachi, *Album de l'Armée Roumaine 1867*, aflată în posesia Institutului de Istoria Artei „G. Opescu” și dată publicității în numărul de față al revistei noastre.

Cu pasiune și acribie științifică, în pofida celor câteva erori sau omisiuni menționate mai sus, Sorin Iftimi și Aurica Ichim au închegat o lucrare de referință în domeniul iconografiei cu tematică marțială din România secolului al XIX-lea, prin publicarea volumului *Uniformele militare ilustrate de Alexandru Asachi*.

Adrian-Silvan Ionescu

[1] Adrian-Silvan Ionescu, *Tradiție și modă în uniformele militare românești 1830–1920*, în „Muzeul Național” XV/2003, p. 156, 185; *Idem*, *Modă și societate urbană în România epocii moderne*, Ed. Paideia, București, 2006, p. 326, 380.

DE LIBRIS. BULETIN BIBLIOGRAFIC 2011–2016

ALEXANDRESCU, Ozana, *Catalogul manuscriselor muzicale de tradiție bizantină din secolul al XVIII-lea. Fondul grecesc din Biblioteca Academiei Române*, Vol. II, Editura Muzicală, București, 2015, 211 p. – continuarea unei serii de cercetări pe care autorii Ozana Alexandrescu și Daniel Suceava (semnatarii primului volum, apărut în 2010) au conceput-o pentru a oferi specialiștilor un catalog analitic al manuscriselor, aflate în fondul grecesc al Bibliotecii Academiei Române, ce cuprind muzică de tradiție bizantină din secolul XVIII-lea.

ANGHEL, Costina; VIDA, Mariana, *Repertoriul picturii românești moderne. Secolul al XIX-lea*, Literele A–E, Ed. Muzeului Național de Artă al României, București, 2015, 329 p. + il. – foarte util instrument de lucru pentru istoricul de artă preocupat de evoluția plasticii de șevalet în secolul al XIX-lea.

ARMĂ, Alexandru, *Rănile unui oraș. București bombardat (4 aprilie–26 august 1944*), Ed. Vremea, București, 2016, 151 p. + il. – necesară contribuție inconografică la aspectul Capitalei în perioada dramatică a războiului.

BABEȚI, Coriolan, *Atelierele de artă Veneția & New York. O istorie trăită a artei*, Editura Curtea Veche, București, 2015, 1222 p. + il. – Vol. 1: „Paradigma civilizațiilor insulare. Eseu despre rizomii modernității și ai postmodernității în arhitectură și arte vizuale"; Vol. 2 "Veneția – „ieșirea în larg". Marile și micile sărbători ale artei. Cronici de artă și eseuri critice, 1991–2011"; Vol. 3 „New York – capitala mondială a artei. Cronici de artă și eseuri critice, 1997–2013".

BARBU, Virginia; TEACĂ, Corina (editoare), *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu – Barbu Brezianu*, cu o prefață de Virginia Barbu, Ed. UNArte, București, 2016, 160 p. + il. – volumul valorifică corespondența aflată în Arhiva „Barbu Brezianu" a Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu", scrisori revelatoare pentru personalitatea lui Ionel Jianu, efervescența spirituală a generației interbelice din care făceau parte cei doi corespondenți, receptarea lui Brâncuși, Cioran, Ionesco și a altor români în mediul francez.

BELDIMAN, Ruxanda, *Domeniul lui Ion Ghica de la Ghergani*, cu o postfață de Irina Bossy-Ghica, Ed. Istoria Artei, București, 2016, 112 p.+ il. – volumul aduce în discuție o altă fațetă a portretului intelectual al lui Ion Ghica, aceea a comanditarului de arhitectură și a colecționarului de artă. În capitole separate sunt prezentate cele trei componente ale domeniului de la Ghergani: conacul, capela și parcul, opera lui Ion Ghica, în colaborare cu arhitecții Dimitrie Berindey și Gheorghe Mandrea, între anii 1876–1887.

BONDOR, George; NAE, Cristian (coord.), *Imagine și text,* Ed. Universității Alex. Ioan Cuza Iași, 2013, 478 p. – volum ce reunește lucrările celui de-al treilea colocviu anual al Centrului de Hermeneutică, Fenomenologie și Filosofie practică, desfășurat la Iași în perioada 27–28 octombrie 2011.

BORȘ, Silviu; ANDRIESCU, Bogdan (coord.), *Campania Armatei Române în Bulgaria 1913*, Ed. Armanis, Sibiu, 2016, 180 p. + il. – album de mici dimensiuni cu imagini din timpul participării românești la Al Doilea Război Balcanic ce fac parte din patrimoniul Bibliotecii Județene ASTRA, Sibiu.

BRĂCĂCESCU, Cristian, *Lăcașuri din lemn. Biserici de lemn de sat din Sălaj*, Ed. Igloomedia, București, 2015, 240 p.+il. – volumul se dorește a fi o prezentare cuprinzătoare a patrimoniului din această categorie – biserici de lemn – din județul Sălaj și aduce în discuție multiplele probleme de conservare pe care le presupune lemnul ca material de construcție.

BRYANT, Barbara, *Two Temple Place. ' A perfect Gem' of Late Victorian Art, Architecture and Design*, Two Temple Place, London, 2013, 96 p. + il. – prezentarea detaliată a reședinței londoneze a lui William Waldorf Astor, poate cel mai bogat om al planetei, edificată după planurile arhitectului John Loughborough Pearson care a amestecat în decorație atât modelele stilului Tudor cât și cele ale eclectismului francez, peste care s-au suprapus, la cererea beneficiarului, sculpturi cu tematică din literatura europeană și americană (W. Shakespeare, Al. Dumas, W. Irving, N. Hawthorne, J. F. Cooper).

BUGA, Adrian, *Eva Cerbu*, cu o prefață de Yvonne Hasan, Ed. UNArte și Argo Art, București, 2013, 290 p. + il. – monografie a prolificei graficiene de sorginte avangardistă, Eva Cerbu Siegler (1924–2008).

BUGA, Vasile; MUZHENNIKOVA, Natalia (coord.), *Consonanțe istorice româno-ruse. Centenarul vizitei Împăratului Nicolae al II-lea la Constanța, 1/14 iunie 1914*, Ed. Next Page, București, 2014, 132 p. + il. – album editat cu ocazia expoziției cu același nume organizată la Muzeul Național de Istorie a României în intervalul 5–15 iunie 2014 și apoi itinerată la Constanța, Satu Mare, Baia Mare, Ploiești, Slatina și Reșița.

BURÇAK EVREN – MARIAN ȚUȚUI SÖYLEȘISI [Dialoguri între Burçak Evren și Marian Țuțui], colecția Sinemada Tarih Yazımı, Istanbul, 2015, 83 p., ed. bilingvă turcă-engleză. Cartea redă conferința care a avut loc pe 15 noiembrie 2014 în cadrul primei ediții a Bosphorus International Film Festival. Dialogul între Prof. univ. Burçak Evren și Dr. Marian Țuțui a fost consacrat centenarului filmului turc, îndeosebi pionierilor cinematografiei din această țară: Sigmund Weinberg și frații Ienache și Miltiade Manakia.

CÂLȚIA, Ștefan, *Grădini pentru Dinu Pillat*, Fundația AnnArt, Galeria Posibilă, București, 2016, 97 p. + il. – volum bibliofil, într-un tiraj de 200 de exemplare, numerotate și semnate de autor, în care sunt adunate reproduceri după picturile și desenele în peniță ale artistului precum și texte semnate de Gabriela Massaci, Monica Pillat, Carmen Brăgaru, Horia-Roman Patapievici și Patricia Bădulescu; pe o pagină finală este lipită o frunză veștedă specificată a fi „din grădina lui Ștefan Câlția".

CIOBANU, Constantin I., *Colecția de Pictură Națională*, Muzeul Național de Artă al Moldovei, Chișinău, f. a., 199 p. + il. – elegant album în care este prezentată o selecție reprezentativă din colecția de pictură de șevalet a Muzeului Național de Artă al Moldovei, cu o intrudurecere de Tudor Zbârnea, directorul general al instituției și un studiu de C. Ciobanu.

STUDII ȘI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 297–301, București, 2016

CRONIN, Elizabeth, *Heimat Photography in Austria. A Politicized Vision of Peasants and Skiers*, Photoinstitut Bonartes, Viena, 2015, 240 p. + il. – studiu detaliat asupra fotografiei cu tematică etnografică și peisagistică folosită în mod propagandistic în anii *Anschluss*-ului și în timpul ultimului război mondial.

DALON, Laure, *Fantin Latour1836-1904, journal de l'artiste*, Réunion des musées nationaux, Paris, 2016, 48 p. + il. – catalogul expoziției omonime organizată la Grand Palais înintervalul 14 septembrie 2016–12 februarie 2017.

DERENTHAL, Ludger; KLAMM, Stefanie (coord.), *Fotografie im Ersten Weltkrieg*, E. A. Seemann Verlag, Berlin, 2014, 128 p + il. – catalogul expoziției cu același titlu organizată cu ocazia centenarului izbucnirii Războiului cel Mare la Muzeul de Fotografie din Berlin în intervalul 7 noiembrie 2014-22 februarie 2015.

DOMENICO, Viorel, *Jean Georgescu. Altfel...*, Ed. Noi Media Print, București, 2016, 204 p. + il. – volum intocmit cu probitate ce reunește altfel de documente de arhivă: note din Arhiva CNSAS, file din dosare de urmărire – informări oferite de bună voie sau sub presiunea interogatoriului – dezvăluind păienjenișul delațiunii țesut în vremuri vitrege în jurul unui nume de legendă al culturii noastre.

EISLER, Benita, *The Red Man's Bones. George Catlin, Artist and Showman*, W.W. Norton & Company, New York and London, 2013, 468 p. + il. – monografie a marelui artist documentarist George Catlin, cu un accent pe expozițiile sale în care prezenta indieni adevărați cu care organiza spectacole etnografice.

ENE, Maria-Camelia, *Moda în Țara Românească, secolul al XVIII-lea și prima jumătate a secolului al XIX-lea. Veșminte și accesorii de epocă din patrimoniul Muzeului Municipiului București*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 299 p. + il. (SCIA tom 6/2016, p. 279).

FABER, Monika (coord.), *Andreas Groll. Wiens Erster Moderner Fotograf, 1812-1872,* Fotohof edition, Salzburg, 2015, 271 p. + il. – catalog al expoziției cu același nume dedicată operei fotografului Andreas Groll și deschisă la Wien Museum Karlsplatz în intervalul 21 oct. 2015–10 ian. 2016; conține studii semnate de Monika Faber, Elke Doppler, Andreas Nierhaus și Petra Tranková (SCIA tom 6/2016, p. 177).

GHERASIM, Paul; PANDELE, Marius (co-autor), *Poezia locuirii: România-Japonia*, Ed. Sf. Mănăstiri Lainici și Ed. Bizantină, București, 2016, 64 p. + il., traducere de Emil Eugen Pop, ed. bilingvă română/japoneză – ultim album al inițiatorului mișcării *Prolog*, pictorul Paul Gherasim (1925–3.08.2016).

GLIGOR, Mihaela; BORDAŞ, Liviu, *Postlegomena la Felix Culpa. Mircea Eliade, evreii și antisemitismul*, Presa Universitară Clujeană, Cluj-Napoca, 2012, vol. I–II. Volumele publică scrisori primite de Mircea Eliade de la distinşi intelectuali evrei, construind indirect o solidă argumentaţie împotriva incriminărilor aduse savantului român.

HABOR, Oana, *Incursiuni pe tărâmul medical transilvănean (1876–1914). La răscrucea dintre sensibilitatea tradiţională şi provocările modernizării*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2015, 348 p. + il.

HAWKSLEY, Lucinda, *Moustaches, Whislers & Beards*, National Portrait Gallery, London, 2014, 144 p. + il. – foarte interesant studiu al podoabei capilare bărbătești din cele mai vechi timpuri până la zi bazat pe cercetarea chipurilor unor personalități aflate în colecția londoneză National Portrait Gallery.

HRENCIUC, Daniel, *Vizitele regilor României întregite în a doua republică poloneză (1923–1937),* Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2015, 174 p. +il. – prezentarea călătoriilor regale române în Polonia ce reflectă preocuparea pentru latura oficială a relațiilor româno-polone interbelice, dezvoltate strategic, politic și militar, afectiv, simbolic.

HUSSLEIN-ARCO, Agnes; KLEE, Alexander (editori), *Klimt und die Ring Strasse*, Belvedere, Viena, 2015, 302 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Belvedere în intervalul 27 martie–12 iulie 2015.

IACOB, Ana, *Avangarda fotografilor din București. Repertoriul fotografiilor din patrimoniul Muzeului Municipiului București. Secolul XIX*, Ed. Muzeului Municipiului București, București, 2015, 181 p. + il. – repertoriu al bogatei colecții de fotografii din respectivul muzeu în care sunt prezentate opere de Carol Pop de Szathmari, Franz Duschek, Franz Mandy, M.B. Baer, M. Spirescu, E. Pesky și Ludwig Angerer, însoțit de un scurt studiu introductiv nesemnificativ și o bibliografie cu mari lacune.

ION, Narcis Dorin (coord.), *Regina Elisabeta a României. Un secol de eternitate*, Muzeul Național Peleș, Sinaia, 2016, 255 p. + il. – catalog bilingv (română-engleză) al expoziției cu același nume organizată la Muzeul Național Peleș în intervalul 17 septembrie 2016 – 26 noiembrie 2016.

IONESCU, Adrian-Silvan (coord.), *Asociația „6 Dorobanți” – zece ani de la fondare 2004–2014,* Ed. Oscar Print, București, 2016, 363 p. + il. – album bilingv în care este prezentat fenomenul reconstituirilor istorice, întreprinse de prima organizație românească dedicată acestui gen de recreere intelectuală, ce conține o prefață, o cronologie a activității pe parcursul unui deceniu și un substanțial capitol de extrase din jurnalul de campanie al unității ce s-a evidențiat pe diverse fronturi și în diverse epoci (SCIA tom 6/2016, p. 282; RRHA tome LIII/2016, p. 199).

JACOBI, Carol; KINGSLEY, Hope, *Art and Photography from the Pre-Raphaelites to the modern age*, Tate Publishing, London, 2016, 128 p + il. – catalog al unei expoziții organizate la Tate Britain in intervalul 11 mai–25 septembrie 2016 în care au fost investigate interinfluențele dintre pictură și fotografie.

KLEIN, Konrad, *Aus der Frühzeit der Fotografie in Siebenbürgen. Zu Leben, Werk und Unfeld des Zeichnelehrers, Malers und Fotografen Theodor Glatz (1818–1871),* extras din periodicul Zeitschrift für Siebenbürgische Landeskunde 38 (109), Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2015, 44 p. + il. – studiu asupra operei și biografiei unuia dintre importanții fotografi transilvăneni, Theodor Glatz.

LEDEANU, Alina; KAUFMANN, Alfred, *Cu două lentile gemene*, Fundația Culturală Secolul 21, București, 2013, 94 p. + il. – catalogul expoziției unui important artist fotograf.

LE FEUVE, Lisa (editor), *Palpable sculpture: Paul Neagu*, Henry Moore Foundation, Leeds, 2015, 91 p. +il. – catalog al expoziției cu același titlu care a avut loc la Henry Moore Institute în perioada 13.08 – 08.11.2015; texte semnate de Mel Gooding, Ileana Pintilie, Magda Radu, Jon Wood, Kristie Gregory.

LUPU, Daniela*, Tiparul și cartea din Țara Românească în epoca domniilor fanariote (1716–1821)*, Ed. Muzeului Municipiului București, 2014, ed. a 2-a revizuită și adăugită, 431 p. +il.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *REGELE Carol I – 150 de ani de la urcarea pe Tronul României*, Academia Română, București, 2016, 95 p. + il. – publicație ocazionată de împlinirea unui secol și jumătate de la întronarea principelui Carol I, beneficiind

de texte semnate de acad. Ionel Valentin Vlad, Președintele Academiei Române, de acad. Dan Berindei și de Adrian-Silvan Ionescu, în care este valorificat bogatul material iconografic al Cabinetului de Stampe al Bibliotecii Academiei, parțial inedit, depistat recent și scos la lumină cu acest prilej.

MACOVEI, Cătălina (coord.), *Ștefan Luchian – desenator (100 de ani de la dispariția pictorului),* Academia Română, București, 2016, 80 p + il. – catalog al expoziției cu același nume deschisă în Sala „Theodor Pallady" a Bibliotecii Academiei Române în intervalul 28 iunie–29 iulie 2016.

MARA, Adela (coord. proiect), *Viorel Grimalschi, retrospectivă 2016*, Centrul Cultural „Palatele Brâncovenești de la Porțile Bucureștilor", București, 2016, 112 p. + il. – catalog de expoziție cu un text introductiv de Doina Mândru.

MARINACHE, Oana (coord.), *Arhiva de Arhitectură. 1830–1860, o colecție unică de planuri și schițe*, Ed. Istoria Artei, București, 2015, 208 p. + il. – încadrată într-un format elegant și cu reproduceri de planșe depistate la Arhivele Naționale, volumul este o lăudabilă restituire a unor vechi proiecte urbanistice și edilitare (Grădina Icoanei, Grădina Episcopiei, Șoseaua și Grădina Kiseleff, Grădina Cișmigiu, Spitalul Brâncovenesc, Spitalul Mihai Vodă, Teatrul Național, Palatul Academiei, Palatul Domnesc, etc).

MARINACHE, Oana, *Ernest Doneaud – visul liniei*, Ed. Istoria Artei, București, 2015, 304 p. + il. – multiple documente de arhivă (planuri, schițe, contracte, fotografii), aduc în atenție figura unui arhitect de origine franceză, Ernest Doneaud (1879–1959), stabilit în București, autor a numeroase edificii de patrimoniu din capitala României în perioada interbelică.

MARINACHE, Oana, *Carol Benisch – 50 de ani de arhitectură*, Ed. Istoria Artei, București, 2015, 208 p. + il. – Cartea aduce în atenție figura arhitectului de origină cehă, Carol Benisch (1822–1896), stabilit în România Vechiului Regat și activ la finele secolului al XIX-lea. A contribuit la edificii precum biserica Bălașa, spitalul Brâncovenesc, restaurarea mănăstirilor Tismana, Bistrița și Arnota, etc.

MATEESCU, Patriciu, *Memorii*, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, 126 p. + il. – interesante confesiuni ale unui ceramist care a reînnoit artele decorative românești în anii '60 ai secolului XX înainte de a se expatria, în 1979, în S.U.A. unde a început o strălucită carieră, iar, după 1989, a amplasat mai multe monumente de anvergură în țara natală.

MITRIC, Vlad, *Arhitecți în recluziune. Interviuri și documente*, Ed. Vremea, București, 2016, 368 p. – Cartea reunește mărturii orale și documente de arhivă, aducând un important volum de informații privind arhitecți de valoare, deținuți politici în regimul comunist, și opera lor.

MUSCĂ, Annie, *Ion Miclea, povestea unui fotograf*, Ed. Biblioteca Bucureștilor, București, 2012, 277 p. + il. – monografie romanțată a unui important fotograf român care a împletit, cu talent și inspirație, fotografia oficială executată în preajma mai marilor perioadei comuniste cu aceea artistică și cu imaginea monumentului istoric și al obiectului de patrimoniu când elabora albume în colaborare cu istoricul de artă Radu Florescu.

NEGROPONTES, Ariana; ȘTEFĂNESCU, Crisula, *Exilul interior. Dan Er. Grigorescu-Negropontes*, editura Vremea, București, 2016, – un volum de interviuri – Ariana Negropontes, Crisula Ștefănescu – care creionează portretul unui cunoscut artist fotograf român, stabilit în Franța în anii 1970. Colaborator al criticului de artă Dan Hăulică a publicat albume de fotografii de artă dedicate unor importante monumente de arhitectură, precum „Voronețul" sau operei lui Constantin Brâncuși, premiate la Washington și Veneția în anii 1960.

NIȚELEA, Mădălina (coord.), *Lucia Beller. Poveste, grație, creație*, Muzeul Național Cotroceni, București, 2016, 42 p + il. – catalog de expoziție a artistei afirmate în perioada interbelică Lucia Beller (1889– 1961?), având la bază o minimală cercetare de arhivă.

NOICA, Nicolae St., *Ateneul Român și constructorii săi,* cu o prefață de acad. Mugur Isărescu, Ed. Vremea, București, 2016, 164 p. + il. – lucrare în care sunt prezentate istoria construirii acestei clădiri-simbol a Bucureștilor, la 130 de ani de la punerea pietrei de temelie, și biografiile celor care au contribuit la ridicarea ei, pe baza documentației de arhivă.

OLARIU, Elena; VIDA, Mariana, *Oglinzile Orientului. Pictură și grafică din colecțiile Muzeului Național de Artă al României 1850–1950*, Muzeul National de Artă al României, București, 2016, 254 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată în intervalul mai-septembrie 2016.

OLARIU, Octavian; OLARIU, Anca (coord.), *Olariu: Monoxile/Monoxyles etc.,* Ed. Pim, Iași, 2015, 108 p + il. – album și culegere de documente ce ilustrează opera unui valoros sculptor contemporan româno-american, Octavian Olariu.

POPESCU, Cezar (coord.), *Foto Splendid: Colecția Costică Acsinte – viața socială*, Ed. Filos, București, 2015, 124 p. + il. – primul volum dintr-o plănuită suită de albume menite a restituit arhiva redescoperită a unui fotograf de studio din Slobozia secolului XX, Costică Acsinte.

POPESCU, Lorența, *Moda feminină în vocabularul românesc. Secolul al XIX-lea*, Ed. Academiei Române, București, 2015, 368 p. + il. – util instrument de lucru pentru cercetători sau amatori ai istoriei costumului.

RAINER, Francisc Iosif, *Însemnări zilnice. Conferințe. Jurnale de călătorie*, Ed.Oscar Print, București, 2014, 368 p. – readucerea în memorie a personalității prof. dr. Rainer, membru de onoare al Academiei Române, ilustru anatomist, embriolog și antropolog, prin publicarea unor texte inedite, printre care și un „Fragment al unui curs pentru Academia de Arte Frumoase".

RASCHE, Adelheid, *Wardrobes in Wartime 1914–1918*, E. A. Seemann Verlag, Berlin, 2014, 224 p + il. – studiu amănunțit asupra modelor din vremea Marelui Război.

REZEANU, Paul, *Nemuritorii. Portrete și busturi. Colecții de artă și colecționari*, Ed. Info, Craiova, 2016, 192 p + il. (SCIA tom 6/2016, p. 291)

SMITHGALL, Elsa; HIRSHLER, Erica E.; BOURGUIGNON, Katherine M.; GINEX, Giovanna; DAVIS, John, *William Merritt Chase: A Modern Master*, Yale University Press, New Haven and London, 2016, 227 p. + il. – catalogul expoziției cu același nume organizată la Phillips Collection din Washington, D. C., în intervalul 4 iunie–11 septembrie 2016.

SOLOMON, Alexandru, *Reprezentări ale memoriei în filmul documentar*, cu o prefață de Anca Oroveanu, Ed. Polirom, Iași, 2016, 248 p. + il. – abordare consistentă, percutantă și de finețe a problematicilor actuale ale domeniului.

SONTAG, Susan, *Despre fotografie*, Ed. Vellant, București, 2014, 232 p. + il., traducere Delia Zăhăreanu –volum apărut prima dată în 1977, conținând o colecție de eseuri despre importanța și evoluția fotografiei, lucrare ce rămâne un reper al literaturii de specialitate.

STANCHEVICI, Victoria; PALAMARCIUC, Larisa (editori), *Tudor Zbârnea. Biobibliografie*, Biblioteca Națională a Republicii Moldova, Chișinău, 2015, 282 p + il. – la împlinirea vârstei de 60 de ani, pictorului Tudor Zbârnea i-a fost consacrat un volum din seria „Plasticienii Moldovei”.

SVASTA, Iulian (coord.), *Pictura după gratii – destine și creații în spatele gratiilor*, Fundația Svasta, Miercurea Ciuc, 2016, 140 p. + il. – album în care au fost adunate lucrări de artă plastică executate de pușcăriași între care se remarcă peisajele expresioniste ale lui Alexandru Gheorghiu, grafica în alb/negru și uneori, roșu, ale lui Valentin Boantă ce interpretează căderea în păcat și binomul bine-rău sau compozițiile metafizice ale lui Ștefan Tărăbuță.

SYKORA, Katharina, *Willy Maywald. Photographer and Cosmopolitan. Portrait, Fashion, Reportage*, Kerber Verlag, Berlin, 2015, 336 p. + il. – prima monografie de proporții dedicată fotografului Willy Maywald (1907-1985) care a activat la Paris din 1932 până în anii 50, dedicându-se portretului de personalități, reportajului de călătorie și instantaneelor luate pe străzile orașului, scene de dans, imagini de arhitectură și de modă.

TATAY, Anca Elisabeta; TATAI-BALTĂ, Cornel, *Xilogravura din cartea românească veche tipărită la București (1582–1830)*, Ed. Mega, Cluj-Napoca, 2015, 520 p. + il. – consistent volum compus dintr-o galerie de xilogravori care au tipărit cărți la București, marcând în diverse maniere evoluția ulterioară tiparului, a graficii și a culturii românești.

ȚUȚUI, Marian (coord.), *Eroi și antieroi balcanici / Balkan Heroes and Anti-heroes*, Ed. Fundației Culturale Est-Vest, București, 2015, ed. bilingvă română-engleză, ...p. + il. – volum al comunicărilor prezentate la conferința organizată în cadrul celei de-a V-a ediții a Divanului Degustătorilor de Film și Artă Culinară (Portul Cultural Cetate, 26–31 august 2014). Semnate de universitari, critici și istorici de cinema din Marea Britanie, Grecia, Bulgaria, Serbia, Croația și România, cele nouă texte oferă o analiză din unghiuri inedite a cinematografiei din Balcani.

UNGUREANU, Cristina; BILAȘEVSCHI, Maria, *Instaurarea învățământului artistic modern la Iași/155 ani*, Ed. Artes, Iași, 2015, 124 p + il. – volum dedicat școlii de artă ieșene la împlinirea a 155 de ani de la fondare.

VLASIU, Ioana; ȘULEA, Ioan; FODOR, Cora, *Ion Vlasiu 1908–1997*, Muzeul Județean Mureș – Muzeul de Artă, Târgu Mureș, 2015, p. 310 p. + il. – elegant album dedicat complexului artist care a fost Ion Vlasiu, sculptor, pictor, scriitor și gânditor.

ZBÂRNEA, Tudor; GALACENCO, Veronica (coord.), *Muzeul Național de Artă al Moldovei*, Chișinău, 2016, 100 p. + il. – catalog al prestigioasei instituții muzeale din Republica Moldova ce și-a inaugurat recent monumentala clădire, Palatul Dadiani, aflat de 13 ani într-un laborios proces de consolidare și restaurare.

WAIDENSCHLAGER, Christine, *Fashion-Art-Works, 1715 to today*, Michael Imhof Verlag, Berlin, 2015, 320 p + il. – catalog al colecției de costum și modă de la Kunstgewerbemuseum din Berlin.

WEISS, Marta, *Julia Margaret Cameron. Photographs to electrify you with delight and startle the world*, Mack Books, London, 2015, 188 p. + il. – catalog al expoziției Julia Margaret Cameron organizată la Victoria & Albert Museum din Londra în intervalul 28 nov. 2015–21 febr. 2016 cu ocazia împlinirii a 200 de ani de la nașterea artistei și a 150 de ani de când s-a apucat de fotografie.

WETTER, Evelin; ZIEGLER, Agnes, *Liturgische Gewänder in der Schwarzen Kirche zu Kronstadt in Siebenbürgen / Liturgical Vestments in the Black Church at Brașov in Transilvania*, Abegg-Stiftung Publicationen, 2015, 2 volume de 484 p. și respectiv 160 + il., în limba germană, cu rezumate extensive în română, engleză și maghiară.

*** *Alma Redlinger- Arborele vieții*, Expoziție de grafică și pictură, Galeria de artă „Senso”, București, 2015, 64 p. + il. – catalog de expoziție.

****Arborele Vieții. Simpozionul internațional de artă „Temeiuri”, ediția a V-a, București, România 2014,* Sala Brâncuși a Palatului Parlamentului, 5–31 mai 2014 – album ce prezintă un mare număr de artiști români valoroși, din diverse generații, abordând, din varii perspective și maniere, tema simbolică a „Arborelui vieții”.

****Arta Maeștrilor Basarabeni din secolul XX*, Ed. Arc, Chișinău, Republica Moldova, 2016, 288 p. + il. – antologie a artei basarabene din ultimul veac, apărută cu sprijinul Ministerului Culturii al Republicii Moldova, reprezentată prin intermediul a 14 artiști moldoveni de vârf, în micro-monografii semnate de Constantin I. Ciobanu (căruia îi aparține și introducerea), Tudor Stavilă, Eleonora Brigalda-Barbas, Vladimir Bulat, Gheorghe Vida, Ioana Vlasiu, Ludmila Toma.

****Caietele restaurării 2015*, Ed. ACS, București, 2015, 304p. + il. – culegere de texte dedicate conservării patrimoniului: cercetări, metodologii, recomandări, norme și principii, studii de caz ori modele de bună practică.

****C. Medrea. Sculpturi în colecția Muzeului Municipiului București*, text introductiv de Liana-Ivan-Ghilia, cronologie de Laurențiu Solomon – Editura Muzeul Municipiului București, 2015, 207 p. + il. (SCIA tom 6/2016, p. 286).

****Dans la chambre des merveilles*, catalogul expoziției cu același titlu prezentate la Musée des Confluences, Lyon, Flammarion, Paris, 2014, 125 p. + il. – un omagiu adus de Muzeul Confluențelor din Lyon a doi dintre pasionații călători și amatori de curiozități, Balthasar de Montconys (1611–1665) și Émile Guimet (1836–1918); texte de Hélène Lafont-Couturier, Bruno Jacomy, Adalgisa Lugli, Marie-Paule Imberti, Cecilia Duclos, Myriam Marrache-Gouraud.

****Éloge de la rareté. Cent trésors de la Réserve des livres rares*, Bibliothéque Nationale de la France, Paris, 2014, 206 p. + il. – ediție de lux ce prezintă 100 de exemplare din Rezerva de cărți rare a Bibliotecii Naționale Franceze, ilustrând diversitatea extraordinară a fondurilor și diversele fațete ale ideii de raritate.

****Străvezimea frumuseții*, ed. Bizantină, București, 2016, 75 p. + il. – album de Paul Gherasim și Marius Pandele.

*** *Matisse et la gravure. L'autre instrument/ Matisse and engraving. The other instrument*, Patrice Deparpe (editeur, directeur du Musée Départemental Matisse), Silvana Editoriale, Milano, 2015, 256 p.+il. –elegant album al expoziției organizate la Muzeul din Le Cateau-Cambrésis, satul natal al lui Matisse, în perioada 18 oct. 2015–6 mar. 2016, ce a prezentat lucrări inedite din grafica lui Matisse, împreună cu matrițele lor, retrasând drumul artistului din perspectiva pasiunii sale pentru desen și gravură.

****Manuscriptum* Serie nouă Nr. 1 (171)/2016, dedicat personalității și operei profesorului Vasile Drăguț (1928–1987), critic și istoric al artei vechi românești – volum admirabil coordonat de Ruxandra Mihăilă în care au fost adunate mărturii ale unor iluștri colegi și devotați discipoli printre care Marina Sabados, Ruxandra Juvara, Tereza Sinigalia, Cezara Mucenic, Anca Vasiliu, Dan Mohanu, Oliviu Boldura (recenzie D.J.).

*** *Mavrodin. Analogii, obsesii, eseuri, scrisori către maestru*, Ed. Paideia, 2014, 199 p. + il. – album nonconformist construit în afara criteriilor cronologice și a prezentărilor critice, opțiune motivată într-un „ghid prevenitor”, însoțit de texte personale și scrisori inedite către maestrul său, Corneliu Baba.
****Nedespărțite daruri. Arhitectură. Desen. Pictură*, Ordinul Arhitecților din România, București, 2016, 71 p. + il. – catalogul expoziției organizate de Paul Gherasim și Marius Pandele ce a avut loc la Galeria Romană, 22 martie – 9 aprilie 2016, și care a prezentat lucrări de desen, acuarelă și pictură, realizate de arhitecți din toate generațiile, pornind de la Ion Mincu.
****Patriciu Mateescu*, ed. Simetria, București, 2016, 247 p. + il. – album al sculptorului american de origine română, cunoscut pentru interesul său particular pentru porțelanul folosit în lucrări monumentale.
****Pictori români la Sozopol/ Romanian Painters in Sozopol*, AnticArt magazin, București, 2013, 128 p. + il., bilingv – catalogul primei tabere de creație artistică de la Sozopol, Bulgaria, proiect inițiat de Dorin Mihalache; text introductiv Mihaela Marin Negru.
****Tristan Tzara. L'Homme approximatif, poète, écrivain d'art, collectioneur*, Musée d'Art Moderne et Contemporain Strasbourg, expoziție organizată în parteneriat cu Biblioteca Jacques Doucet, Paris şi Institutul Cultural Român din Bruxelles şi Consulatul General al României din Strasbourg, 24 sept. 2015–17 ian. 2016, Editions des Musées de Strasbourg, 2015, 355 p. + il. –catalogul expoziției omonime dedicate centenarului avangardei şi inventatorului mişcării Dada, ce conține texte semnate de Fleur Pellerin, Jacques Rivière, Benjamin Fondane, Serge Fauchereau, Henri Béhar, Eugen Simion, Hélène Besnier, Franck Knoery, Ion Pop.
****Țipoia&Tzipoia – Desene artistice*, Ed. Uranus, București, 2016, 55 p. + il. – catalog al expoziției organizate de Galeria Romană, încolaborare cu ICR, în perioada 19 mai–19 iunie 2016, texte de Paul Gherasim și Monique Priscille Druey.
****Zidaru – Îngeri, Tronuri, Voievozi*, Ed. Vellant, 2016, 150 p. + il. – catalog al expoziției din 2014 a sculptorului Marian Zidaru, text introductiv de Erwin Kessler, ed. bilingvă română/ engleză.
****Zissicusut*, Galeria H'Art Appendix, București, 2016, 63 p. + il. – catalogul expoziției desfășurată în perioada mai–iunie 2016 a artistei Victoria Zidaru; texte de Erwin Kessler, Dan Popescu, Ioana Vlasiu, Silvia Păduraru, Vladimir Bulat.

DESPRE AUTORI

Răzvan Theodorescu (n. 1939, Bucureşti), absolvent al Facultăţii de istorie a Universităţii Bucureşti (1955–1963), cu o întrerupere (1959–1961) de exmatriculare, când a fost muncitor necalificat.

Între 1963–1987, cercetător ştiinţific la Institutul de Istoria Artei al Academiei Române, al cărui director adjunct ştiinţific este între 1972–1977.

Între 1987–1990 este conferenţiar asociat la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu", devenit Universitatea Naţională de Arte din Bucureşti, unde, din 1990, este profesor titular ţinând cursuri de istoria artei vechi româneşti, tipologia artei Orientului creştin şi istoria civilizaţiei europene.

În 1994 e ales secretar general al Asociaţiei Internaţionale de Studii Sud-Est Europene (AIESEE). Doctor în ştiinţe istorice al Universităţii din Bucureşti (1972), devine, în 1993, membru corespondent şi, în 2000, membru titular al Academiei Române. Distins cu titlurile de Comandor al Ordinului Artelor şi Literelor al Republicii Franceze şi de mare Ofiţer al Ordinului Naţional pentru Merit al României. Între 1990–1992 este preşedinte al Televiziunii Române, iar între 1992–2000, membru al Consiliului Naţional al Audiovizualului, devenind, în 2000, senator de Iaşi din partea PSD şi Ministru al Culturii şi Cultelor.

A primit premiul N. Bălcescu al Academiei Române (1976), Gottfried von Herder al Universităţii din Viena (1993). E doctor Honoris Causa al Universităţii din Oradea, al Universităţii de Arte din Cluj-Napoca, al Universităţii de Vest din Timişoara, al Universităţii din Craiova.

Constantin Ion Ciobanu este absolvent al Universităţii de Stat „Mihail V. Lomonosov" din Moscova (Facultatea de Istorie, Catedra de Istoria Artelor, 1984). În anul 1993 a obţinut, la aceeaşi instituţie de învăţământ superior, titlul de doctor în istoria artei, iar în anul 2005 a susţinut la Academia de Ştiinţe a Republicii Moldova teza de doctor habilitat în arte vizuale. A fost bursier al Institutului Internaţional UNESCO de Planificare a Educaţiei (Paris, 1995). Din august 2008, Constantin Ion Ciobanu este CS III al Institutului de Istoria Artei „G. Oprescu" al Academiei Române, iar din iulie 2014, după obţinerea prin concurs a postului deCS II,este promovatşef al compartimentului „Arte vizuale şi arhitectură – perioada medievală" a institutului menţionat. Anterior, a lucrat la Institutul Patrimoniului Cultural al Academiei de Ştiinţe a Republicii Moldova. S-a specializat în domeniul istoriei picturii medievale româneşti. Este autorul cărţilor *Biserica „Adormirea Maicii Domnului" din Căuşeni* (Chişinău, ed. Ştiinţa, 1997), *Patrimoniul cultural al Republicii Moldova* (în colaborare cu T. Stavilă şi T. Diaconescu, Chişinău, ed. Arc şi ed. Museum, 1999), *Icoane vechi din colecţii basarabene* (în colaborare cu T. Stavilă, Chişinău, ed. Arc, 2000), *Valentina Rusu-Ciobanu* (Chişinău, ed. Arc, 2003), *Andrei Sârbu* (Chişinău, ed. Arc, 2005), *Stihia profeticului. Sursele literare ale imaginii „Asediul Constantinopolului" şi ale profeţiilor înţelepţilor Antichităţii din pictura murală medievală moldavă* (Chişinău, ed. Business-Elita, 2007) şi semnatarul a cca 140 de articole şi studii de critică şi de istorie a artelor. A colaborat la numeroase proiecte de valorificare a patrimoniului naţional. În perioada 2011–2016 a fost director al proiectului de cercetare exploratorie „Text şiimagine în pictura românească din secolul al XVI-lea", – proiect – câştigat prin concurs şi susţinut printr-un grant al Autorităţii Naţionale Române pentru Cercetare Ştiinţifică, CNCS-UEFISCDI. Este membru al Uniunilor Artiştilor Plastici din România şi din Republica Moldova, laureat al Premiului Naţional al Republicii Moldova în domeniul literaturii, artei şi arhitecturii (2002).

Eduard Andrei este doctor în istoria artei, cu o teză despre arhitectura şi pictura bisericilor ortodoxe dobrogene de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi din prima jumătate a secolului XX, susţinută în 2011, la Universitatea Naţională de Arte Bucureşti. De asemenea, a obţinut licenţa în pictură la aceeaşi universitate

STUDII ŞI CERCET. IST. ART., ARTĂ PLASTICĂ, serie nouă, tom 6 (50), p. 303–305, Bucureşti, 2016

(1997) şi un master în „Sciences et Techniques des Arts” la Institut Supérieur de Beaux-Arts din Tunis (2004). Este membru al UAP România, cu o bogată activitate expoziţională în ţară şi în străinătate. Dubla sa formaţie, de artist plastic profesionist şi de critic de artă, face ca temele scrierilor sale despre să fie abordate nu doar dintr-o perspectivă pur teoretică, ci şi din aceea a practicianului. A publicat texte de specialitate în revistele Tomis, Ex Ponto, Universitaria, Îndrumător Pastoral, Antichităţi-România, NY Arts Magazine. În perioada 2008–2012, a predat istoria artei universale şi româneşti la Facultatea de Arte a Universităţii Ovidius din Constanţa, ca lector. În prezent este stabilit şi îşi desfăşoară activitatea la New York.

Adrian-Silvan Ionescu (n.1952) este director la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” şi profesor asociat la Universitatea Naţională de Arte, unde susţine cursuri de istoria fotografiei şi a filmului, precum şi un curs de master. A studiat istoria artelor şi a fost muzeograf la Muzeul Municipiului Bucureşti, unde a devenit director adjunct (1990-1993), înainte de a se dedica integral cercetării. Doctor în ştiinţe istorice (1997). Studiile sale sunt orientate spre istoria fotografiei, istoria artei şi a civilizaţiei urbane din secolul al XIX-lea, istoria costumului civil şi militar. Este critic şi istoric de artă cu lungă activitate de cronicar plastic şi organizator de expoziţii. A publicat 13 cărţi şi a editat alte 3. A fost distins cu Premiul Academiei Române (1992), Premiul Uniunii Artiştilor Plastici pentru critică (2002), şi premiile *Simion Mehedinţi* (2003), *Nicolae Bălcescu* (2008*), I.C. Filitti* (2009) şi *G. Oprescu* (2010) ale Fundaţiei Culturale Magazin Istoric. Este membru în International Council of Museums (ICOM), în London Press Club, în European Society for the History of Photography (ESHPh) din Viena şi în Société Française de Photographie din Paris.

Este cavaler al Ordinului Meritul Cultural (2004), al medaliei Regele Mihai I pentru Loialitate (2010) şi comandor cu stea al Ordinului Sf. Lazăr de Ierusalim (2013). Doctor Honoris Causa, în 2016, al Academiei de Arte din Chişinău.

Corina Teacă (n. 1967), doctor în Arte Vizuale (UNAB, 2012), specialist în artă românească modernă. Zonele sale de interes țin de ultimul sfert al secolului al XIX-lea și prima jumătate a secolului al XX-lea, cu accent pe teme legate de simbolismul românesc în artă.

Ioana Apostol este doctorand al Şcolii de Studii Avansate a Academiei Române (SCOSAAR), în cadrul Institutului de Istorie „Nicolae Iorga” cu o teză despre *Istoria artei și G. Oprescu.* A absolvit studiile de licență și masterat, specializarea Istoria Artei, la Facultatea de Istorie din cadrul Universității din Bucureşti.

Virginia Barbu este cercetător științific la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române, din 2007. Absolventă a Facultății de Istoria și Teoria Artei, Universitatea de Arte București în 1999, cu lucrarea de licență *Istoria atelierului de gravură bucureştean şi a galeriei „Podul”*; în prezent, doctorandă la aceeași facultate cu teza *Barbu Brezianu în contextul istoriografiei de artă românești și al studiilor brâncușiene din anii 1960–1990.* Este coautoare la *Dicționarul sculptorilor români*, coord. Ioana Vlasiu, Ed. Academiei Române, București, vol. I, A–G, 2011 și vol II, H–Z, 2012. Editoare a volumului *Mărturiile toamnei. Corespondență Ionel Jianu–Barbu Brezianu*, în colaborare cu Corina Teacă, Ed. UNArte, 2016. A publicat articole și recenzii în revistele Institutului, *Revue Roumaine d’Histoire de l’Art* și *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*. A semnat cronica plastică în *Viața Românească* și în suplimentul *Ziarul de duminică,* a publicat proză în *Ziua literară, Convorbiri literare, Familia, Cafeneaua literară*. A predat istoria artei la Universitatea de arhitectură „Ion Mincu”.

Ruxanda Beldiman (n. 1973) istoric de artă, cercetător, șef al departamentului de Arte Vizuale și Arhitectură – perioada modernă la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” al Academiei Române. Licențiată în istoria artei a Universității Naționale de Arte București (UNArte 1996), doctorat în arte vizuale cu tema „Castelul Peleș. Expresie a fenomenului istorist de influență germană” (UNArte 2009). Muzeograf la Muzeul Național Peleș timp de mai mulți ani, actualmente membru în consiliul științific al acestei instituții. Specializată în istoria arhitecturii rezidențiale (sec. XIX–XX) și arhitectură și civilizație regală.

Autor al volumelor : „Castelul Peleș. Expresie a fenomenului istorist de influență germană” (editura Simetria, 2011); „Domeniul lui Ion Ghica de la Ghergani” (editura Istoria Artei, 2016); coautor și coordonator al volumului „Karel Zdenek Liman arhitectul ceh al Casei Regale a României” (editura Igloo,

2013). Autor al mai multor articole privind conacele din Moldova, publicate în revista „Monumentul, tradiție și viitor”, editată de Palatul Culturii, Iași. A publicat numeroase articole în reviste de specialitate (din 1994).

Mihai Sorin Rădulescu. Născut în anul 1966, în Bucureşti. Masterat (1991–1992) și doctorat (1995) la *Institut National des Langues et Civilisations Orientales* (INALCO) din Paris. Cercetător la Institutul de Istorie „N. Iorga” (1991–1996) și apoi cadru didactic la Facultatea de Istorie a Universității din București (din 1996; profesor, din 2004). Membru al Comisiei de Heraldică, Genealogie și Sigilografie a Academiei Române și din 1990, secretar al ei (pentru genealogie). Secretar de redacție la *Revue Roumaine d'Histoire* (1995 – 2010).

Specialist în istoria și genealogia aristocrației și burgheziei românești (secolele XVIII – XX). Articole și studii publicate în *Revue Roumaine d'Histoire*, *Revista Istorică, Südost-Forschungen, Etudes danubiennes, Nea Koinoniologia, Philogeneia, Mnemosyni, Arhiva Genealogică, București. Materiale de Istorie și Muzeografie, Muzeul Național, Studii și Materiale de Istorie Modernă, Analele Brăilei, Istros, Studii și Cercetări de Istoria Artei, Studii și Materiale de Istorie Contemporană, Revista Arhivelor, Historical Yearbook* ș.a. Coautor la două manuale școlare; a îngrijit apariția a trei volume (la două dintre ele, în colaborare).

Cărți de autor: *Elita liberală românească 1866–1900* (1998), *Genealogii* (1999), *Genealogia românească. Istoric și bibliografie* (2000), *Memorie și strămoși* (2002), *Cu gândul la lumea de altădată* (2005), *In căutarea unor istorii uitate* (2011), *Genealogii greco-române* (2014), *Francmasoneria românească în secolul XIX* (2015), *Contribuții la istoria familiei Ghika* (sub tipar).

Oana Marinache este istoric de artă, doctor al Facultăţii de Istoria și Teoria Artei din cadrul Universităţii Naţionale de Arte din Bucureşti. Lucrarea monografică de debut, „Cristofi Cerchez, un vechiu arhitect din Bucureşti” (Editura ACS), a fost lansată în 2012. În 2013 a publicat lucrarea de licență, *Reședințele Știrbey din București și Buftea: arhitectura și decorația interioară* (Editura ACS). În 2014 a tradus și editat Nadeja Știrbey, *Jurnal de prințesă 1916–1919* și a scris *Louis Pierre Blanc, o planșetă elvețiană în serviciul României* (coautor Cristian Gache, Editura Istoria Artei), precum și *Știrbey: reședințe, moșii, ctitorii* (Editura ACS). În aprilie 2015 a lansat la Palatul Suțu albumul *Arhiva de arhitectură 1830–1860: o colecție unică de planuri și schițe*, al cărei co-editor este, alături de Cristian Gache, lucrare care cuprinde și o parte din proiectele publice din domnia lui Bibescu Vodă (Editura Istoria Artei). A urmat *Edmond Van Saanen-Algi, de la Baletele rusești la Palatul Telefoanelor*, o lucrare cosemnată cu dr. Gabriel Badea-Păun. La sfârșitul anului 2015 au apărut monografiile *Carol Benisch, 50 de ani de arhitectură*, *Ernest Doneaud, visul liniei* și *Familia Bibescu-Basarab Brâncoveanu: de la Craiova la Paris*. A coordonat recent mai multe proiecte culturale dedicate Arhivei de arhitectură: casele arhitecților din București, Așezămintelor Brâncovenești 1835–2015 și Marthei Bibescu 130.

Marina Ileana Sabados, PhD, istoric de artă, specializare artă medievală (icoane, iconostase, sculptură în lemn, îndeosebi Moldova, sec. XVI–XVIII). 1990–2011: cercetător ştiinţific gr. II la Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu” Bucureşti; în prezent, pensionată. Studii şi articole, în reviste de specialitate, îndeosebi *RRHA.BA*, *SCIA.AP*, *Ars Transsilvaniae*. Autoare a monografiilor *Catedrala Episcopiei Romanului*, Roman, 1990, şi *Grigorescu la Agapia*, Iaşi, 2012.

ABREVIERI

AT	– *Ars Transsilvaniae*, Cluj-Napoca
BOR	– *Biserica Ortodoxă Română*, Bucureşti
BMI	– *Buletinul Monumentelor Istorice*, Bucureşti
MO	– *Mitropolia Olteniei*, Craiova
MNAR	– *Muzeul Național de Artă al României*, Bucureşti
RIR	– *Revista Istorică Română*, Bucureşti
RM	– *Revista Muzeelor*, Bucureşti
RRHA,BA	– *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*. Série *Beaux-Arts*, Bucarest
SUBB	– *Studia Universitatis Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca
ASIA, AP	– *Studii şi Cercetări de Istoria Artei*. Seria *Artă Plastică* (1953–1997), Bucureşti
VT	– Vechiul Testament